

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Doutorado em Música

**HUMOR E AGUDEZA NOS QUARTETOS
DE CORDA *OP.33* DE JOSEPH HAYDN**

MÔNICA ISABEL LUCAS

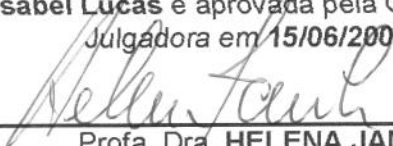
CAMPINAS, 2005

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Doutorado em Música

HUMOR E AGUDEZA NOS QUARTETOS DE CORDAS
OP. 33 DE JOSEPH HAYDN

MÔNICA ISABEL LUCAS

Este exemplar é a redação final da
Defesa de Tese defendida pela Sra. **Mônica
Isabel Lucas** e aprovada pela Comissão
Julgadora em **15/06/2005**.



Prof. Dra. **HELENA JANK**
-orientadora -

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em
Música do Instituto de Artes da UNICAMP como
requisito parcial para a obtenção do grau de
Doutora em Música sob a orientação da Profa.
Dra. Helena Jank.

CAMPINAS, 2005

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Bibliotecário: Liliane Forner – CRB 8ª / 6244

L962h Lucas, Mônica Isabel.
Humor e Agudeza nos Quartetos de Cordas op. 33 de Joseph Haydn / Mônica Isabel Lucas. – Campinas, SP: [s.n.], 2005

Orientador: Helena Jank.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes.

1. Humor. 2. Retórica. 3. Joseph Haydn. 4. Classicismo.
I.Jank, Helena. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título

Título em inglês: “Humour and Wit in Joseph Haydn’s String Quartets op. 33”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Humour – Rhetoric – Classical Style

Titulação: Doutorado em Música

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Helena Jank

Prof. Dr. Paulo M. Kühl

Prof. Dr. Amilcar Zani

Prof.^a Dr.^a Adma Muhana

Prof.^a Dr.^a Carin Zwilling

Data da defesa: 15 de junho de 2005

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de **Tese de Doutorado** em Música, apresentada pelo
Doutorando **Mônica Isabel Lucas** - RA 994150, como parte dos requisitos para a obtenção do
título de **DOUTOR EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:

Profa. Dra. Helena Jank - DM/IA - UNICAMP
Presidente/Orientador

Profa. Dra. Adma Fadul Muhana - FFLCH/USP
Membro Titular

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kuhl - DAP/IA - UNICAMP
Membro Titular

Prof. Dr. Amilcar Zani Neto - ECA/USP
Membro Titular

Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren - DM/IA - UNICAMP
Membro Titular

200629076

**PARA
ERNESTO ETT
SYLVIA LUCAS
WOLFGANG LUCAS**

AGRADECIMENTOS:

à FAPESP, que financiou esta pesquisa entre 2001 e 2005;
à Profa. Dra. Helena Jank, pela orientação e pelo apoio contínuo;
à Profa. Dra. Adma Muhana, pela generosidade e pelos ensinamentos;
ao Prof. Dr. Paulo Kühl, pelo acompanhamento do percurso;
a Cláudio Bazzoni, pelo companheirismo e pelos estudos;
a Ana Paula Goveia, pelas revisões;
a Cláudio Pereira Soares, pelas cópias de exemplos musicais;

INCEPTIO EST AMANTEM ET AMENTIUM

TERÊNCIO

RESUMO

Esta investigação propõe o estudo do contexto teórico que envolve a produção do compositor Joseph Haydn (1732-1809), concentrando-se nas idéias de humor e agudeza [*Witz*], que têm sido freqüentemente relacionadas à produção deste compositor, desde sua própria época. Para isto, selecionamos críticas de jornais e revistas do século XVIII que discorrem sobre esses aspectos da produção haydniana. No sentido de possibilitar a melhor compreensão do sentido setecentista desses termos, é necessário tratar também de outros conceitos relacionados a eles: a idéia de cômico e as visões setecentistas sobre o riso. Estas informações estão contidas em obras teóricas sobre as artes do século XVIII, como a enciclopédia sobre as artes de Sulzer (1771-74) e a estética musical de Schubart (1784). A recuperação destas noções é utilizada para obter uma melhor compreensão das críticas escritas a Haydn em sua própria época. Elas apresentam visões negativas ou positivas de Haydn, e, com os fundamentos teóricos, é possível atribuir seus conteúdos a premissas conservadoras, de orientação retórica, ou que seguiam as tendências da disciplina então recém surgida, a estética. Assim, as críticas a Haydn permitem criar subsídios para estudar o humor e a agudeza em obras que indubitavelmente representam o estilo maduro destes compositor: os quartetos de cordas *op.* 33 (1781).

ABSTRACT

This investigation proposes a study of the theoretical context that involves the works of Joseph Haydn (1732-1809), concentrating in the ideas of humor and wit [*Witz*]. This ideas have been related to the music of Haydn since his own time. Therefore, we selected some eighteenth century journal and magazine critics that involves these aspects of his production. In order to have a better comprehension of the eighteenth century meaning of these concepts, it is necessary to handle also other related notions: the idea of comic and the Eighteenth-Century visions about laughter, contained in works like the arts encyclopedia by Sulzer (1771-74) and the music aesthetic by Schubart (1784). These notions enables us to have a better comprehension of the eighteenth century critics involving the music of Haydn. They contain negative or positive visions about his music, and it is possible to attribute this visions to conservative, rhetorically oriented, or to aesthetic (then a recently created discipline) premises. These critics allow us to create subsidies to observe how humor and wit occur in works that undoubtedly represent Haydn's mature style: the string quartets op. 33 (1781).

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
------------------	---

CAPÍTULO I

ALGUMAS DIRETRIZES E TENDÊNCIAS DA MÚSICA NO SÉCULO XVII.....	7
---	---

1. A MÚSICA NO SISTEMA DAS ARTES <i>LIBERALES</i> E NO SISTEMA DAS BELAS ARTES.....	9
1.1.ARTES <i>LIBERALES</i>	9
1.1.DECORO.....	13
1.2.O BELO.....	18
1.3.BELAS ARTES.....	20
2. O CÔMICO.....	24
2.1.O CÔMICO NOS SÉCULOS XVII E INÍCIO DO XVIII.....	24
2.2.O RIDÍCULO E O RISÍVEL.....	26
2.3.O CÔMICO NA ALEMANHA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII.....	30
3. HUMOR E <i>LAUNE</i>	35
3.1.HUMOR.....	35
3.2. <i>LAUNE</i>	39
4. ENGENHO, AGUDEZA, <i>WIT</i> E <i>WITZ</i>	43
4.1. <i>WIT</i>	45
4.2. <i>WITZ</i>	48

CAPÍTULO II	
CRÍTICAS SETECENTISTAS REFERENTES À PRODUÇÃO DE HAYDN.....	53
1. CONTEXTUALIZAÇÃO DAS CRÍTICAS.....	55
2. CRÍTICAS A HAYDN.....	57
2.1. O GOSTO CÔMICO.....	57
2.2. ASPECTOS TÉCNICOS NEGATIVOS DA MÚSICA <i>DA MODA</i>	68
2.2.1. <i>ERROS</i> TÉCNICOS.....	69
2.2.1.1. ERROS DE CONTRAPONTO.....	69
2.2.1.2. DOBRAS DE OITAVA.....	72
2.2.1.3. TÉCNICA VAZIA.....	74
2.2.1.4. PREDOMINÂNCIA DA VOZ SUPERIOR.....	75
2.2.2. MISTURA DE GÊNEROS.....	77
2.2.2.1. MINUETOS.....	78
2.2.2.2. RONDÓS.....	81
2.3. EXPRESSÃO DO HUMOR.....	84
2.3.1. FALTA DE DECORO E HUMOR.....	84
2.3.2. HUMOR E ORIGINALIDADE.....	84
2.4. ELEMENTOS HUMORÍSTICOS NA MÚSICA DE HAYDN.....	95
3. O PÚBLICO DA MÚSICA <i>DA MODA</i>	102

CAPÍTULO III	
OS QUARTETOS DE CORDAS OP. 33.....	113
1. INTRODUÇÃO: OS QUARTETOS DE CORDAS OP. 33.....	115
1.1.O DECORO DO <i>QUARTETO DE CORDAS</i>	116
1.1.ORIGEM E CONTEXTUALIZAÇÃO DO <i>OP. 33</i>	120
2. AGUDEZA NOS QUARTETOS OP. 33	124
2.1.ASPECTOS TÉCNICOS.....	125
2.1.1. <i>ERROS</i> TÉCNICOS.....	125
2.1.2. <i>TRUQUES</i> INSTRUMENTAIS, FALTA DE POLIFONIA.....	138
2.2. MOVIMENTOS DE GÊNERO BAIXO: <i>SCHERZI</i> E RONDÓS..	143
2.2.1. <i>SCHERZI</i>	144
2.2.1.1.MINUETO E <i>SCHERZO</i>	144
2.2.1.2. <i>OP. 33: SCHERZI</i>	148
2.2.2. RONDÓS.....	164
2.3. AGUDEZAS DE INÍCIO E FIM DO DISCURSO.....	182
2.3.1. AGUDEZAS DE INÍCIO: INTRODUÇÕES E <i>CODE</i> DOS PRIMEIROS MOVIMENTOS.....	183
2.3.2. AGUDEZAS DE FIM: <i>CODE</i> DOS ÚLTIMOS MOVIMENTOS.....	199
CONCLUSÃO.....	210
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	219
ANEXO - QUARTETOS OP. 33, PARTITURA.....	237

CAPÍTULO I

ALGUMAS DIRETRIZES E TENDÊNCIAS DA MÚSICA NO SÉCULO XVIII



fig. 1. Emblema “Arte”, do *Iconologia* de Cesare Ripa (1618)

1. A MÚSICA NO SISTEMA DAS ARTES LIBERALES E NO SISTEMA DAS BELAS ARTES

1.1. ARTES LIBERALES

A edição de 1618 da *Iconologia*, uma coleção de emblemas de Cesare Ripa (fig. 1)¹, representa por *Arte* uma mulher vestida de verde, com um cinzel e um pincel na mão direita, e, na esquerda, uma haste fincada na terra, à qual está fixada uma planta nova e tenra. Na explicação do emblema, Ripa diz que o pincel e o cinzel significam a imitação da natureza (daí o vestido verde). Ele afirma, ainda, que a arte imita suprimindo os defeitos, e por isso, representa-a segurando a haste que, com sua retidão, faz o arbusto crescer com vigor.

O conceito se encaixa perfeitamente nas diretrizes setecentistas, de orientação aristotélica, em que a arte é compreendida como imitação idealizada da natureza. Esta imitação tem função ética: ela visa edificar o indivíduo, incitando-o à Virtude, ou excelência da alma, que é o fim de toda ação e de toda arte. Em seu livro sobre a moral, Aristóteles afirma que a Virtude “é uma disposição da alma relacionada com a escolha de ações e emoções, disposição esta consistente num meio termo (o meio termo relativo a nós) determinado pela razão”.² Ele diz, ainda, que “a

¹ A primeira edição, de 1593, não possui imagens. Utilizamos para este trabalho a edição de 1618.

² ARISTÓTELES. *Ética A Nicômaco*. Brasília: UNB, 1985. 1106b30

virtude é a capacidade de deliberar bem acerca das espécies de coisas que levam a viver bem de um modo geral.”³

A deliberação, para Aristóteles, é a avaliação das circunstâncias, para que a ação sempre seja adequada à sua finalidade. O termo grego *prépon*, que Aristóteles utiliza para a idéia de adequação, é conhecido, entre os retóricos latinos, que reformulam idéias gregas, como *decorum*.

O decoro é descrito por Cícero (séc. Ia.C.) como uma das quatro virtudes do homem *honesto*⁴. Ele o define como “parte da honestidade em que distinguimos a discrição e também certos ornatos da existência: temperança, modéstia, pleno domínio das tribulações da alma e o senso de medida de todas as coisas.” Ainda segundo Cícero, decoro é o que convém às personagens, às circunstâncias, à idade. Distingue-se nas ações, nas palavras, nos gestos e nas atitudes do corpo. Reside na beleza, ordem e adequação do comportamento.⁵ O decoro é virtude moral.

A questão do decoro também é muito discutida nas artes. Aristóteles, em sua arte retórica, afirma que “a expressão será adequada sempre que expresse as paixões e os caracteres e guarde analogia com os feitos estabelecidos”,⁶ o que leva Heinrich Lausberg a defini-lo como “a harmônica concordância de todos os elementos que compõem o discurso”.⁷ Nas artes dos séculos XVII e XVIII, ela está na base de um sistema codificado de adequação entre os objetos representados e a maneira de se representá-los. A finalidade é sempre a edificação moral.

Fundando-se nesse princípio, o teórico e compositor Johann Mattheson inicia seu importante tratado *Der Vollkommene Capellmeister* [“O mestre-de-capela perfeito”], publicado em Hamburgo, 1739, estabelecendo o seguinte princípio geral da música:

“Todas as coisas devem cantar convenientemente.

³ *Ibid.*, 114b15

⁴ as outras três são a prudência, a justiça e a magnanimidade

⁵ CÍCERO, Marco Túlio. *Dos Deveres (De Officiis)*, Roma, 44 A.C.). São Paulo: Martins Fontes, 1999. L,1

⁶ ARISTÓTELES. *Retórica*. Madrid: Gredos, 1991. 1404b4

⁷ LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Madrid: Gredos, 1991, §258

Sob a palavrinha **conveniente** [*gehörig*], da qual advém a maior força deste princípio geral, entendemos, como é fácil de se avaliar, todas as circunstâncias agradáveis e propriedades verdadeiras do cantar e tocar, tanto com respeito ao movimento dos afetos, quanto [com respeito] aos estilos de escrita, palavras, melodia, harmonia, etc. Do princípio acima fluem necessariamente, como de uma fonte clara, todos os assuntos seguintes”⁸ [que Mattheson tratará ao longo do livro].

No início do século XVIII é impossível dissociar a beleza de sua finalidade moral, como meio para alcançar a Virtude. Aristóteles diz que “as ações conformes à excelência são agradáveis em si e agradáveis aos apreciadores do que é belo (...). Mas elas são igualmente boas e belas, e têm cada um destes atributos no mais alto grau (...).”⁹ Para autores do começo do século XVIII, a Virtude aristotélica é confundida com ideais cristãos, o que permitiu que os fins da arte aparecessem como plenamente adequados para a edificação religiosa. Esta idéia, em voga desde o aparecimento da Poética no século XVI, foi amplamente defendida por autores contra-reformados e também por autores que escreveram na Alemanha protestante.

* * *

Nos tratados medievais, a música fazia parte do sistema das *artes liberales*, que incluíam o *quadrivium* (artes relativas ao número) e *trivium* (artes relativas à palavra). A música, considerada como ciência de números que refletia a Harmonia das Esferas, fazia parte do *quadrivium*. Porém, no século XVII, as artes práticas da composição e da execução musical passaram a ser compreendidas como um discurso de sons [Klangrede], cujas diretrizes eram as mesmas do discurso verbal. Sob este aspecto, a música era pensada como uma arte do *trivium*.¹⁰ Na poética musical dos séculos XVII e XVIII, a música é definida como um discurso retórico cuja matéria são as afecções humanas, codificadas numa teoria dos afetos, *Affektenlehre*. Johann Joachim Quantz, em seu tratado de flauta (1752), afirma que

⁸

“Alles muss gehörig singen.

Unter dem Wörtlein **gehörig**, als worauf die meiste Stärcke dieses allgemeinen Grund-Satzes ankömmt, begreifen wir hierselbst, wie leicht zu ermessen, alle angenehme Umstände und wahre Eigenschafften des Singens und Spielens, sowol in Ansehung der Gemüths-Bewegungen, als Schreib-Arten, Worte, Melodie, Harmonie, u.s.w.“ In: MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capelmeister* (Hamburg, 1739). Kassel: Bärenreiter, 1954. (*fac-simile*), p. 2

⁹ ARISTÓTELES. *op. cit.* 1099a17

¹⁰ Para uma explicação mais detalhada de como a música passou a fazer parte do *trivium*, cf. BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997, p. 10-58

“a execução musical deve ser comparada com a fala de um orador. O orador e o músico têm como objetivo comum preparar e apresentar sua produção para se tornarem mestres dos corações de seus ouvintes, incitando ou acalmando suas paixões e transportando-os a um sentimento ou a outro. Portanto, é uma vantagem para ambos, se cada um tem conhecimento do trabalho do outro.”¹¹

O músico e teórico Johann Mattheson corrobora a opinião de Quantz:

“Já que a **música instrumental** não é outra coisa que uma **linguagem de sons** ou um **discurso musical**, sua intenção deve dirigir-se para um determinado movimento de alma, que, para mover, deve levar em consideração a ênfase nos intervalos, a divisão sensata das frases, o desenvolvimento adequado, etc.”¹²

Essas explicações possibilitam compreender melhor o que Mattheson, em seu livro *Der Vollkommene Capellmeister*, amplamente lido, também por Haydn, no século XVIII, entendia por música:

“**Música é uma ciência e uma arte de produzir prudentemente sons convenientes e agradáveis, encaixá-los de maneira correta e proferi-los amavelmente, de modo que através de sua consonância sejam incentivados o louvor a Deus e todas as virtudes.** A música também é ciência, pois os sons (matéria) devem ser prudentemente ordenados no papel (forma). Se a música não visar ao louvor a Deus e ao incentivo das virtudes, ela jamais alcançará seu objetivo” [mover as paixões].

A música, portanto, para Mattheson, é encarada tanto como arte (a execução musical) quanto como ciência (da composição). Ambas, de forma análoga ao discurso verbal, têm como finalidade a persuasão do público (para o louvor a Deus), e dependem de um fator fundamental: o

¹¹ “Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Musikus haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zum Grunde, nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen. Es ist vor beyde ein Vortheil, wenn einer von den Pflichten des andern einige Erkenntniss hat.“ In: QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen*. Leipzig: VEB, 1983 (*fac-simile*). XI, 1

¹² “Weil nun die **Instrumental-Music** nicht anders ist, als eine **Ton-Sprache** oder **Klang-Rede**, so muss sie ihre eigentliche Absicht allemal auf eine gewisse Gemüths-Bewegung richten, welche zu erregen, der Nachdruck in den Intervallen, die gescheute Abtheilung der Sätze, die gemessene Fortschreitung u.d.g. wol in Acht genommen werden müssen.“ In: MATTHESON. *Op. cit.*, I, 10, 63

decoro, a adequação *prudente* entre a emoção representada pelos sons e a maneira como esta representação é feita.

É importante aprofundar-se na idéia setecentista de *decoro* na música para se compreender o sentido retórico de termos como *humor*, *cômico* e *agudeza* [Witz], e como estes se aplicam à música no século XVIII.

1.2. DECORO

Autores do século XVIII, fundamentando-se em categorias instituídas pelo pensamento poético-retórico antigo, estabelecem que deve existir uma conveniência entre *verba* (forma) e *res* (matéria), que se opera em três níveis, resultando em diferentes estilos de representação retórica. Cícero¹³ refere-se a eles da seguinte forma: o *estilo tênue* é adequado para a expressão de matérias baixas. Neste, o ornato deve ser utilizado com parcimônia, para que não salte muito à vista. A finalidade deste discurso é a clareza do assunto tratado, e, por isso, ele se relaciona ao aspecto retórico do ensinamento (*docere*). Cícero sugere que ele apresente um certo “descuido cuidadoso”¹⁴. O *estilo sublime*, ao contrário, é conveniente para a expressão de matérias elevadas. Nele, devem abundar as amplificações, figuras, ornatos de todo o tipo, que, se bem empregados, “conduzem e movem o coração”¹⁵ do público, cumprindo a função retórica do *movere*. Há um estilo intermediário, definido por negação: não é tão ornamentado quanto o *estilo sublime*, nem tão simples e direto quanto o *tênue*. Cícero o denomina de *estilo médio*, e atribui a ele a função retórica de aprazer (*delectare*). Estabelecidos os gêneros da elocução, cabe ao orador expressar-se *decorosamente*, isto é, obedecendo aos critérios de adequação. Segundo Cícero, e também para os teóricos musicais do século XVIII, o orador ideal é aquele que, em seu discurso, sabe mesclar convenientemente os três estilos sem ofender os protocolos decorosos.

¹³ CÍCERO, Marco. Túlio. *El Orador [Orator]*. Madrid: Alianza, 1991, § 74

¹⁴ *Ibid.* §. 78

¹⁵ *Ibid.* §. 97

Tratados musicais do século XVIII, como o *Der Vollkommene Capellmeister*, de Johann Mattheson, que como vimos, foi estudado também por Haydn, reformulam a divisão clássica, tripartida, de Cícero, descrevendo as características *naturais* de cada estilo¹⁶:

“Para que uma escrita [*Schreibart*] **alta** seja **natural**, na música, ela deve soar suntuosa. Uma **média** não poderá ser **natural**, caso não flua. E uma **baixa** cheia de elaborações seria **anti-natural**. O alto, médio e baixo encontram-se no modo de ser [*Wesen*] **natural**, e nas próprias coisas; não é, portanto, simples [*einfach*].”¹⁷

Mattheson apresenta ainda três gêneros musicais: *Kirchenstyl* (estilo de igreja), *Kammerstyl* (estilo de câmara) e *Theaterstyl* (estilo teatral).¹⁸ Explica que, nesta divisão, o critério de adequação se produz pelas circunstâncias em que se representa o discurso:

“A palavra **igreja** (...) tem seu significado relacionado com o serviço religioso, às funções sacras e às coisas de devoção e elevação. (...) O mesmo ocorre com o teatro e a câmara. (...) [É] bom qualificar o estilo de câmara com o epíteto **caseiro**, caso a intenção recaia sobre coisas e matérias da boa moral [*sittlich*]. (...). Esclarecemos o estilo dramático com o epíteto **profano**, quando a intenção se volta para negócios e casos mundanos das pessoas naturais (...), que fazem representar [entre si] tragédias ou comédias, uma após a outra.”¹⁹

¹⁶ Em seu *Neu-eröffnete Orchester* (II,115), Mattheson define *estilo* da seguinte maneira (traduzindo o *dictionnaire* de Brossard): “Stylus in der Music wird von der Art und Weise verstanden welche eine jede Person vor sich zu componiren, zu executiren und zu informiren hat; und alles dieses ist sehr unteswchieden nach Massgebung des *Genii* der Verfasser, des Landes und des volckes; ingleichen die Zeit, die Subjecta, die Expressiones, &c. es. Erfordern.”. *Apud*. PALISCA, Claude. The genesis of Mattheson’s style classification. In: BUELOW, Georg (org.). *New Mattheson Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983: 409-423

17. “Wenn nun eine hohe Schreib-Art in der Ton-Kunst natürlich seyn soll, so muss sie prächtig klingen. Eine mittlere kann nicht natürlich seyn, falls sie nicht fliesset. Und eine niedrige voller Ausarbeitungen wäre unnatürlich. Das hohe, mittlere und niedrige steckt also zusammen in dem natürlichen Wesen, und in den Sachen selbst; ist also nicht einfach.”. MATTHESON. *Op. cit.*, I,10,20

¹⁸ Os três “lugares” mencionados por Mattheson não são arbitrários. Cícero, em seu *De Oratore* divide um espaço imaginário em lugares “clara e ordenadamente construídos e separados por intervalos moderados”, dos quais os primeiros descritos são o templo, o palácio e o teatro. Para uma discussão mais detalhada sobre a origem da divisão ternária de Mattheson nos séculos XVI e XVI, cf. PALISCA, *Op.cit.*

¹⁹. “Das Wort **Kirche**(...) verhält sich(...) in Absicht auf den Gottes-Dienst selbst, auf die geistlichen Verrichtungen und auf die eigentliche Andacht oder Erbauungs-Sachen. (...)Eben also ist es auch mit dem Theatro und der Kammer bewandt. (...) [Es ist] gut, wenn wir den Kammer-Styl durch das Beiwort, **häusslich**, erklären, im Fall die Absicht auf sittliche Dinge und Materien gerichtet ist. (...) Wir erläutern den Dramatischen-Styl durch das Beiwort, **weltlich**, wenn nemlich die Absicht auf weltliche Geschäfte und Geschichte natürlicher sich selbst gelassener Menschen gerichtet ist, die immer unter sich Lust oder Trauerspiele nach einander vorstellen.” In: MATTHESON. *Op.cit.*, I,10,7-9

Para Mattheson, a ocasião determina o gênero. E, como a matéria da música são as paixões, a qualidade do afeto representado determina o estilo. Sendo assim, os estilos podem manifestar-se em qualquer gênero:

“No que concerne, no entretempo, ao assim chamado **alto, médio e baixo** em todas as escritas [*Schreibarten*], isto é **comum** no entendimento (...): existem medidas das características acima citadas em cada estilo principal [igreja, teatral, câmara]. Apenas coisas secundárias e expressões acidentais indicam o alto, médio e baixo; é preciso enxergá-las apenas como partes acessórias, que por si só não podem definir o estilo de igreja, teatral, nem o de câmara, pois toda e qualquer expressão, represente ela algo elevado, médio ou baixo, precisa necessariamente guiar-se por um dos três gêneros de escrita [*Schreibarten*], com todos os pensamentos, invenções e forças, como servos por seus senhores, sem exceção.”²⁰

Mais adiante, ele continua:

“As escritas [*Schreibarten*] estão sujeitas e dedicadas ao teatro, à câmara, à igreja e servem a eles(...); conseqüentemente, [estão sujeitas] de forma geral, no sentido em que elas, três servas, devem obedecer a três senhores, sem nunca reinar como senhoras, [devendo] sim obedecer ao sinal da matéria, da paixão, da função, etc... proposta, sejam elas sacras, profanas ou caseiras.”²¹

Mattheson encerra essa discussão comparando os estilos (alto, médio, baixo) com as características de diferentes vinhos e os gêneros (de câmara, de igreja e teatral) com as variedades de uva. Ele faz a seguinte analogia:

“Temos vinhos pesados, espirituosos e leves; estas não são, no entanto, denominações de regiões, apenas de certos gêneros e características, produzidas por quase toda a parte: eles fazem apenas uma

²⁰ “Was inzwischen das so genannte **hohe, mittlere und niedrige** in allen Schreib-Arten betrifft, so ist solches in dem Verstande **allgemein** (...): maassen dergleichen Eigenschaften einem ieden vorausgesetzten Haupt-Styl. Es sind nur Neben-Dinge und zufällige Ausdrücke, die das hohe, mittlere und niedrige anzeigen; man muss sie bloss aus Unter-Theile ansehen, die für sich selbst keinen Kirchen-Theatral-noch Kammer-Styl ausmachen können: denn alle und jede Ausdrücke, sie möge was erhabenes, mässiges oder geringes begreifen, müssen sich unumgänglich nach obbesagten dreien vornehmsten Geschlechtern der Schreib-Art, mit allen Gedancken, Erfindungen und Kräfften, als Diener nach ihren Herren, ohne Ausnahme richten.” In: *Ibid.*, I,10,6.

²¹ “dem Schau-Platze, der Kirche, der Kammer (...) sind sie [die Schreibarten] unterworffen, gewidmet und bedienet, einfolglich nur in solcher Bedeutung allgemein, indem sie drey Knechte zur Zeit dreien Herren gehorchen müssen; sie herrschen aber niergend, als Meister, sondern müssen den Winck der vorhabenden Materie, Leidenschaft, Verrichtung u. sie mögen geistlich, weltlich oder häusslich seyn, allemal nachleben.” In: *Ibid.*, I,10, 14

divisão secundária, e não aquela ordenação principal, como as variedades de uva madeira, champagne e mosela.”²²

Vimos que Mattheson, ao definir o conceito de música, prescreve regras de decoro à composição e à execução musical. Os tratados práticos sobre a execução musical também referem-se à idéia de decoro. O flautista Johann Joachim Quantz (1752), por exemplo, escreve que “cada subdivisão [da música] tem (...) suas regras especiais, e requer sua [própria] escrita [Schreibart]. (...) Em geral, para a música sacra, consista ela do que quer que seja, é requerido um tipo de composição e de execução sério e devotado. Ela deve ser muito diferente do estilo de ópera [estilo teatral]”.²³

A expressão decorosa é sempre *natural*, e, inversamente, a falta de decoro é vista como *inépcia* – seja por afetação ou por ignorância. Assim, o dicionário musical anônimo, publicado em capítulos na revista *Wöchentliche Nachrichten an die Musik betreffend* [“Notícias Semanais Concernentes à Música”], em 1768 e 1769, fundamentando-se, como Mattheson e Quantz, na *ars* retórica clássica, afirma que

“o decoroso [Schicklich, convenable], em música, é tudo aquilo que, determinado pela concordância das partes num todo, não recai no não-natural [afetado] ou no ridículo. O compositor deve escolher todas as partes de uma peça musical com sabedoria e gosto; sejam elas tomadas por si próprias ou em conexão, umas com as outras”.²⁴

²² “Man hat schwere, geistige und leichte Weine, das sind aber keine Lands-Arten, sondern nur gewisse Gattungen und Eigenschaften, die fast allenthalben hervorgebracht werden: sie machen bloss eine Neben-Theilung, keine solche Haupt-Ordnungen und Geschlechter, als Madera, Champagne und Mosel-Gewächse.” In: *Ibid.*, I, 10, 18

²³ “Jede Untereintheilung [der Musik] hat (...) ihre besondern Gesetze, und erfordert ihre Schreibart. (...). Überhaupt wird zur Kirchenmusik, sie möge bestehen worinn sie wolle, eine ernsthafte und andächtige Art der Composition, und der Ausführung, erfordert. Sie muss vom Opernstyle [Theaterstyl] sehr unterschieden seyn.” Confrontar esta definição com Türk: “Sob estilo (o tipo de escrita) entende-se um certo caráter único da composição (...). Com respeito ao lugar diferencia-se entre o estilo teatral, de igreja e de câmara.” (“Unter dem Style (der Schreibart) versteht man einen gewissen eigenthümlichen Charakter der Komposition (...) in Rücksicht des Ortes unterscheidet sich man nämlich den Kirchen- Theater- und Kammerstyl (...).”). In: TÜRK, Johann Georg. *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende* (Leipzig und Halle, 1789). Kassel: Bärenreiter, 1997 (*fac-simile*), XVIII, 19

²⁴ Shicklich (convenable) “Heisst in der Musik alles dasjenige, was die Zusammenstimmung der Theile zu einem Ganzen so bestimmt, dass es nicht ins Unnatürliche oder ins Lächerliche verfällt. Alle Parthien einer Tonstück muss der Componist mit Klugheit und Geschmack wählen; sie mögen nun beziehungsweise oder absonderlich genommen worden.” “J. S.”. Schicklich. In: Beytrag zu einem musikalischen Wörterbuche. In: *Wöchentliche Nachrichten an die Musik Betreffend*, Leipzig: n. 44. p. 343-344, 1 mai. 1769

O decoro pede que o uso (quantitativo e qualitativo) do ornato²⁵ no discurso seja diretamente proporcional à dignidade da paixão representada. O crítico Johann Christoph Koch, em um artigo intitulado *Über den Modegeschmack in der Tonkunst* [sobre o gosto da moda na música] (1795), exprime-se da seguinte forma:

“Sabe-se que [os ornatos] se entremeiam em todos os estilos musicais, e na expressão de qualquer afeto, e que os melhores compositores se serviram deles [dos ornatos] e os evidenciaram, ora mais, ora menos em suas peças [...], de acordo com a medida da dignidade do afeto representado”.²⁶

Assim, ao comentar sobre a escrita alta, recomenda que

“uma vez que ela seja utilizada em uma peça como a escrita predominante, ela requer, por meio de sua gravidade e dignidade característica, também a dignidade do objeto ou da emoção [representada], de outra forma seu uso será vicioso; pois, quando tratamos com o traje digno um objeto que não corresponde a esta dignidade, recai, a própria dignidade ou o objeto que assim é tratado, no ridículo”²⁷.

O ridículo a que Koch se refere é decorrente da falta de proporção decorosa entre matéria baixa e representação alta.

A fuga, considerada pela tradição como o “gênero musical maior, mais completo mais magnífico”²⁸, é, portanto, a escrita musical mais conveniente para representar emoções altas, em ocasiões mais dignas. Koch ressalta, mais uma vez, que o decoro entre matéria e representação soa como uma conveniência natural (de modo que a fuga soa adequada em ocasiões mais dignas), e nos pergunta “o que pensaríamos de uma pessoa que, depois de educar-se na arte da dança,

²⁵ Por ornatos, Koch entende artifícios da composição, como imitação, inversão e outras figuras musicais.

²⁶ “Es ist bekannt dass [die Kunsts Schönheiten] sich in allen Musikgattungen, und bey dem Ausdrucke jeder Empfindung einstreuen lassen, und die besten Tonsetzer haben sich derselben in ihren Werken [...] zwar nach der Maassgabe der Würde der auszudrückenden Empfindung, bald mehr, bald weniger bedient, und gezeigt.” In: KOCH, Heinrich Christoph. *Über den Modegeschmack in der Tonkunst*. In: *Journal der Tonkunst*, Braunschweig und Erfurt, p. 98-99, 1795

²⁷ “sobald [die hohe Schreibart] in einem Satze als die herrschende Schreibart gebraucht wird, dann erfordert sie vermittelst ihrer eigenthümlichen Gravität und Würde, auch Würde des Gegenstandes oder der Empfindung, sonst wird ihr Gebrauch fehlerhaft; denn sobald man mit dem Kostume der Würde einen Gegenstand behandelt, der dieser Würde nicht entspricht, sobald fällt entweder diese Würde selbst, oder der Gegenstand der damit behandelt wird, ins Lächerliche.” *Ibid.*, p. 98-99

²⁸ *Id. ibid.*, p. 99. Schubart descreve a fuga da seguinte forma: “Eine Fuge ist äusserst schwer zu setzen, nur der tiefe Kenner des Kontrapunkts macht sie fehlerlos.” [uma fuga é extremamente difícil de compor, e apenas o profundo conhecedor do contraponto a escreve sem erros]. SCHUBART, Friedrich Daniel. *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (Viena, 1784, 2a. ed. 1806). Leipzig: Philipp Reclam, 1971, p. 269-270

ganhando maior flexibilidade e leveza, quisesse estar sempre a dançar, ou principiasse a dançar nas ocasiões que requeressem dignidade e nobreza?”²⁹

O que é indecoroso em um gênero pode ser considerado decoroso em outro: procedimentos excessivamente engenhosos, que caem bem em uma missa, podem ser vistos como indecorosos, em se tratando de um divertimento. Alusões a danças ou ritmos populares são absolutamente inadequados para uma sinfonia, embora sejam bem vistas em uma serenata. Esta será uma crítica recorrente em relação à música de Haydn, no século XVIII.

1.3. O BELO

Para Aristóteles, como vimos, não há desvinculação entre Beleza e Moral. Ele afirma, em sua *Retórica*, que “forçosamente, será belo o que produz Virtude (já que tende a ela) ou o que procede da Virtude; as coisas belas constituem os signos e as obras da Virtude.”³⁰ Nas preceptivas clássicas e em suas releituras seiscentistas e setecentistas, o Belo visa à edificação moral. É, assim, assunto da Ética e se sujeita aos protocolos do decoro.

No século XVIII, nota-se o aparecimento de um grande número de discussões sobre o Belo. Há uma preocupação em reconhecer e definir o Belo em si, ou seja, em fixar as qualidades intrínsecas dos objetos que geram prazer visual ou auditivo, dissociando-os de seu aspecto moral. Esta preocupação é constante em autores ingleses, que influenciaram o pensamento alemão: o Terceiro Conde de Shaftesbury (1709) e seu discípulo Francis Hutcheson (1725) afirmam que o tipo de prazer gerado por objetos belos é distinto daquele gerado por atos moralmente bons, pois

²⁹ “Was würde man von einem Menschen denken, der, nachdem er durch Erlernung der Tanzkunst seinem Körper mehr Biegsamkeit und Flüchtigkeit erworben hat, entweder beständig tanzen, oder auch diejenigen Handlungen tanzend verrichten wollte, welche Anstand und Würde erfordern?”. KOCH. *Op.cit.*, p. 100

³⁰ ARISTÓTELES. *Retórica*, 1466 b

a beleza, ao contrário dos atos, não visa a nenhum fim.³¹ Para Edmund Burke (1757), analogamente, “a beleza é uma impressão sem nenhuma conotação utilitária, uma qualidade dos corpos que age necessariamente sobre o espírito humano, através dos sentidos”, e não da razão.³² A beleza é uma percepção. Este é um importante ponto de ruptura no pensamento sobre a arte, pois o abandono da razão na compreensão do Belo implica em uma necessária desvinculação entre as idéias de Beleza e Virtude, e, conseqüentemente, na perda da função do decoro, o mecanismo que harmoniza estas duas qualidades.

Para muitos pensadores ingleses, a beleza não visava a um fim; no entanto, para outros, que procuram uma síntese entre estas idéias e as aristotélicas, ela não se dissocia totalmente da idéia de virtude. Assim, para eles, ela deveria ser entendida como uma percepção *sensorial* da virtude, complementar à compreensão *racional* desta, que guiava os atos. Lord Kames, por exemplo, afirma que a beleza é uma “espécie de virtude que não conduz a ações”, mas a um estado de prazer. Ele dedicou uma importante obra ao julgamento artístico, o gosto, que denominou de *Elements of Criticism*. A obra foi publicada na Inglaterra em 1761 e traduzida para o alemão no ano seguinte. Muito lida pelo público germânico, ajudou a popularizar a reflexão sobre o Belo nesse país. É fácil perceber as idéias de Kames na base de escritos de pensadores sobre quem discorreremos, como Schlegel e Sulzer. É também influência reconhecida na obra de Kant. Ela é citada, ainda, em artigos que se referem a Haydn, publicados em sua própria época, como veremos adiante.

Kames, nessa obra, aponta duas espécies de beleza: a primeira, que ele denomina *relativa*, reflete a visão tradicional, aristotélica, que associa o Belo à Virtude (Bem moral). Seu reconhecimento exige, portanto, além dos sentidos, o uso da razão, pois requer compreensão e reflexão. Em seguida, Kames define uma segunda (e mais importante) espécie de beleza, que ele denomina de *intrínseca*, fundamentada apenas na sensação imediata de prazer ou repulsa que o objeto causa ao observador. Para Kames, a causa principal da beleza passa a residir em seus

³¹ HUTCHESON, Francis. An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue. In: *Two Treatises in which the Principles of the late Earl of Shaftesbury are explain'd and defended*, (London, 1725). London: Elibron, 2003, I, 13

³² BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias sobre o sublime e o belo (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, London, 1757; 1759). Campinas: Papirus, 1993. III,4

componentes *intrínsecos*, como regularidade e simplicidade (com respeito ao todo), uniformidade, proporção, ordem, movimento e grandeza (com respeito à relação das partes entre si) - objetos de investigação da Estética que Kames trata separadamente, um a um. A beleza *intrínseca* exclui categorias prescritas pelo decoro, como adequação à ocasião e adequação entre *res* (matéria) e *verba* (expressão).

Apesar das discussões inglesas sobre a beleza, a primeira exposição sistemática sobre o Belo é proposta por Alexander Baumgarten, na Alemanha, em 1750. Ele cunha o termo *estética*, que é também o título de sua obra inacabada, *Aesthetica*. O termo começa a aparecer em dicionários, como a enciclopédia sobre as artes de Johann Georg Sulzer, no final do século XVIII, ou seja, na época em que Haydn se estabelece como compositor.

1.4.BELAS ARTES

A reflexão, de origem inglesa, sobre o Belo em si não se restringiu apenas àquele país, como vimos. Estas idéias proporcionaram, na Alemanha, fundamento para a *Aesthetica* de Baumgarten, para o pensamento da enciclopédia de Sulzer e para grande parte do pensamento sobre as artes da época. Também tiveram sua entrada na França, onde predominava o racionalismo e a visão da arte como imitação da natureza.

Charles Batteux publicou seu *Les Beaux Arts réduits en un même Principe* em Paris, em 1746. A obra foi muito difundida na França e editada em alemão em 1752, 1759 e 1770. Nela, Batteux diz que as artes, ou seja, as “maneiras de fazer bem uma coisa”,³³ se reduzem a três espécies principais: as artes *mecânicas*, que visam às necessidades das pessoas, as *belas-artes*,

³³ BATTEUX. Einschränkung der schönen Künste auf einen einigen Grundsatz (Leipzig, 1770) [*Les Beaux Arts Réduits en un même Principe*. Paris, 1746]. Hildesheim: Georg Olms, 1976 I,1, p. 14 (*fac-simile*)

que se destinam apenas ao prazer (música, poesia, escultura, dança) e uma categoria *mista*, que “tem como objeto tanto a utilidade quanto a graça” (oratória, arquitetura).³⁴

Vimos que as artes, no sistema das *artes liberales*, têm como finalidade a Virtude, no sentido ético-retórico do século XVII e a divisão entre elas, fundamentada na qualidade da representação, se dá entre as artes que representam o número (*quadrivium*) e as que representam a palavra (*trivium*). No sistema proposto por Batteux, a divisão se faz pela presença ou ausência de finalidade concreta. A segunda categoria de Batteux nos remete diretamente ao pensamento inglês sobre o Belo em si, compreendido como uma percepção sem conotação utilitária. A obra de Batteux foi traduzida para o inglês em 1749, sem mencionar o autor original.³⁵

A noção de *belas-artes*, cunhada por Batteux, foi retomada por muitos autores, entre eles Kames, no *Elements of Criticism*. No primeiro capítulo da obra, Kames explica que sua maneira de julgar o Belo não se fundamenta na moralidade: ele procura examinar a área sensitiva da natureza humana e, analisando os objetos naturalmente agradáveis ou desagradáveis, tem por objetivo descobrir os princípios que considera como sendo *genuínos* das belas-artes.³⁶ É importante notar que, apesar de Kames propor que a beleza *intrínseca* é apreendida pelos sentidos, o gosto (a faculdade de apreciar o Belo) não se dissocia da razão³⁷. Ele pode ser cultivado, e, neste aspecto, assemelha-se ao senso moral: ambos revelam o que é certo ou errado, podem ser corrompidos ou preservados pelos costumes, temperamento e educação e são próprios da natureza humana, sendo governados por princípios comuns a todos os homens.³⁸

A noção *belas-artes*, que se tornou popular no século XVIII, determina também uma nova compreensão da música como arte fundamentada na percepção de Belo, cuja compreensão

³⁴ “Der Gegenstand einiger von ihnen [der Künsten] sind **die Bedürfnisse des Menschen** (...). Daraus sind die **mechanischen Künste** entsprungen. Andre haben das **Vergnügen** zum Gegenstande. Diese haben nirgends, als in dem Schoosse der Freude und derjenigen Empfindungen, welche Überfluss und Ruhe hervorbringen, geboren werden können. Mann nennt sie vorzüglich die **schönen Künste**. Dergleichen sind die Musik, die Poesie, die Malerey, die Bildhauerkunst, und die Kunst der Stellungen und Geberden, oder die Tanzkunst. Die dritte Hattung inthält die Künste, **welche die Nutzbarkeit und die Anmuth zugleich zum Gegenstande haben**. Dergleichen sind die Beredsamkeit und die Baukunst“. In: BATTEUX. *Op. cit.*, I,1, p. 21-22

³⁵ não foi possível localizar a edição inglesa.

³⁶ HOME, Henry (Lord Kames). *Elements of Criticism* (Edinburgh, 1762). Honolulu: University Press of the Pacific, 2002 (*fac-simile* da edição de 1840), p. XI

³⁷ *Ibid.*, p. 448-456

³⁸ *Ibid.* p. XI

depende principalmente dos sentidos. Para Charles Batteux, a música não visa à representação da natureza idealizada, mas da natureza individual [humor] do ser humano. Para ele, o discurso (poesia) é a voz da razão; o tom (música) e os movimentos (dança), são as vozes do coração:

“o discurso é uma língua introduzida, que os homens construíram, para poder transmitir seus pensamentos com mais clareza. Os movimentos e os tons são o dicionário da natureza simples [individual].”³⁹

A importância desta posição para a valorização da música instrumental em relação à vocal no século XVIII tem sido muito discutida.⁴⁰ Com relação ao próprio conceito de música, ela apresenta semelhanças com relação à noção de Mattheson: a música é imitação da natureza. Porém, há uma diferença importante: o objeto da imitação não é a natureza idealizada (que incita o indivíduo à Virtude), mas a natureza individual. A música, considerada como “linguagem do coração” enfatiza a percepção subjetiva, em detrimento do “meio-termo na escolha de emoções e ações determinado pela razão” aristotélico. Num sistema que prega a expressão de emoções individuais, o decoro e a persuasão à Virtude perdem sua função.

Em sua enciclopédia sobre as artes publicada na Alemanha (1771-74), Johann Georg Sulzer rejeita definitivamente a visão da música como imitação de paixões codificadas. Para ele, “a música age sobre as pessoas não pelo pensamento, mas pelo sentimento”. Colocando ênfase na percepção individual, e não na representação racional da afecção, dirigida pelo conceito de Virtude, ele afirma que “a peça musical que não suscita emoção não é uma obra da verdadeira música”.⁴¹ Ele despreza a contribuição da razão para compreender a música, e conclui que

³⁹ “Die Rede ist eine eingeführte Sprache, welche die Menschen sich gemacht haben, damit sie einander ihre Gedanken deutlicher mittheilen könnten. Die Geberden und Töne sind gleichsam das Wörterbuch der einfältigen Natur“. BATTEUX. *Op.cit.* III,3,1, p. 392

⁴⁰ para uma discussão mais detalhada do assunto, cf. HOSLER, Bellamy. *Changing Aesthetic Views of Instrumental Music in the 18th Century*. Ann Arbor: Michigan University Research Press, 1981; ROSEN, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Viking, 1971; MORROW, Mary Sue. *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977

⁴¹ „Ueberhaupt also würket die Musik auf den Menschen nicht in so fern er denkt, oder Vorstellungskräfte hat, sondern in so fern er empfindet. Also ist jedes Tonstück, das nicht Empfindung erweket, kein Werk der ächten Musik“. SULZER, Johann Georg. Musik. In: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (Leipzig, 1771-1774). Berlin: Digitale Bibliothek.de, p. 781 CD ROM,

“o ouvinte (...), mesmo sem entender de arte, apenas possuindo um coração sensível, pode decidir, com certeza, se uma peça é boa ou ruim: se ele não a compreende com seu coração, diz, de modo ousado, que ela não é adequada à sua finalidade, e não serve para nada; no entanto, se ele sentir seu coração tomado por ela, pode qualificá-la, sem hesitar [*bedenken*], como boa; pois seu objetivo foi cumprido”.⁴²

Para Sulzer, a finalidade da música é despertar as emoções, e “tudo que alcança seu fim é bom”. Essas considerações levam-no a conceber a música de maneira diferente da que Mattheson a concebera, trinta anos antes: ele a define como “uma seqüência de tons, originados de uma emoção passional e que a representam, e tem poder para conservá-la [*unterhalten*] e para fortalecê-la”.⁴³ Para a maioria dos autores do fim do século XVIII, a noção de decoro, relacionada à representação da natureza idealizada, tende a se afastar da compreensão da beleza.

A nova visão sobre as artes, em especial sobre a música, está na base de críticas que avaliam positivamente a produção de Haydn, no século XVIII. Alterações na definição de conceitos como *humor*, *cômico* e *agudeza* (*Witz*), que freqüentemente qualificam a produção de Haydn em sua própria época, refletem aspectos dessa mudança de paradigma. A ênfase na percepção sensorial, relacionada às especulações sobre o Belo, permite reavaliar a noção de *agudeza* (*Witz*); a importância da expressão de paixões individuais, em detrimento daquelas codificadas pela *Affektenlehre* fundamenta a idéia de *humor*, e a conseqüente perda de validade do ideal do *decoro* nas artes possibilita uma revisão da idéia de *cômico*. Dessa forma, o estudo de como estes termos sofreram mudanças de significado, no século XVIII colaborará para uma compreensão mais profunda de como Haydn se transformou em emblema da música posteriormente denominada como clássica.

⁴² „Der Zuhörer, für den ein Tonstück gemacht ist, wenn er auch nichts von der Kunst versteht, nur muß er ein empfindsames Herz haben, kann allemal entscheiden, ob ein Stück gut oder schlecht ist: ist es seinem Herzen nicht verständlich, so sag er dreiste, es sey dem Zweck nicht gemäß, und tauge nichts; fühlet er aber sein Herz dadurch angegriffen, so kann er ohne Bedenken es für gut erklären; der Zweck ist dadurch erreicht worden. Alles aber wodurch der Zweck erreicht wird, ist gut“. *Ibid.*, p. 783

⁴³ „(...) was die Musik in ihrem Wesen eigentlich ist - eine Folge von Tönen, die aus leidenschaftlicher Empfindung entstehen, und sie folglich schildern - die Kraft haben die Empfindung zu unterhalten, und zu stärken“. *Ibid.*, p. 782

2. O CÔMICO

2.1. O CÔMICO NOS SÉCULOS XVII E INÍCIO DO XVIII

No século XVII e na primeira metade do XVIII, o cômico era visto, retoricamente, como um gênero que postulava a mistura de estilos: matéria alta recebendo tratamento baixo, ou vice-versa. De acordo com João Adolfo Hansen, “o cômico [no século XVII] é misto e pode assumir qualquer forma: o misto é adequado para figurar o vício que, por definição, não é unitário e não tem forma racional.”⁴⁴

O efeito deformado do cômico resulta de uma desproporção cuidadosamente calculada, que, mentalmente corrigida por homens *discretos* e agudos, reitera a moral virtuosa. Hansen diz que “o cômico deforma, proporcionalmente, como imagem fantástica e inverossímil, a imagem icástica [coerente com o paradigma] e verossímil da opinião, aplicando convenções que, sendo retóricas, são éticas e políticas. Deforma-a de modo que seu público possa ver, nos efeitos, a contradição entre o conhecimento que tem das matérias (...) e a deformidade com que os mesmos são representados.”⁴⁵

Na Alemanha, Johann Christoph Gottsched (1700-1766), autor do *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* [Ensaio para uma Poética Crítica para os Alemães] (1730), afirma, similarmente, que “a comédia não é outra coisa que uma imitação de uma ação viciosa, que alegra o espectador por sua essência ridícula, e ao mesmo tempo, pode edificá-lo (...). A comédia não visa corrigir erros graves, apenas vícios ridículos dos homens.”⁴⁶

⁴⁴ HANSEN, João Adolfo. Uma Arte Conceptista do Cômico: O ‘Tratado dos Ridículos’ de Emanuele Tesauro”. In: *Tratado dos Ridículos*. Campinas: CEDAE, 1992, p. 9 (tradução: C. N. Nathan)

⁴⁵ *Id. ibid.*, p. 10

⁴⁶ “die Komödie ist nicht anders, als eine Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kann. (...) Die Komödie will nicht grobe Laster, sondern

O uso do cômico, como de qualquer gênero, está sujeito à conveniência da ocasião em que se faz representar. Assim, Johann Mattheson afirma, no *Der Vollkommene Capellmeister* [O Mestre-de-Capela Perfeito] (1739), que “quando um comediante em Roma fazia uma careta sem qualidade ou não adequada, os espectadores riam e o vaiavam.”⁴⁷

Johann Joachim Quantz, em seu tratado de flauta (1752), estabelece algumas diretrizes decorosas para a execução do *intermezzo* cômico:

“Uma execução boa e adequada deve estender-se também à música cômica: um *intermezzo* [Zwischenspiel] que representa uma caricatura, ou o contrário de uma música séria, em que são apresentados pelo compositor mais pensamentos baixos que altos e que não tem outra intenção que gerar a crítica e o riso, deve, de modo a cumprir seu objetivo, ser acompanhado, pelas outras vozes, sobretudo nas árias ridículas, não como na ópera séria, mas de uma maneira bem baixa e comum. O mesmo deve ser observado em um ballet de caráter comum: pois, como já foi dito, o acompanhamento deve acomodar-se não apenas ao sério, mas também ao cômico.”⁴⁸

Quantz define o cômico como um gênero baixo (“apresenta mais pensamentos baixos que altos”) que, visando à crítica e ao riso, representa o vício, na forma de uma desproporção calculada e passível de *afetação* (a caricatura), reconhecível pelo espectador/executante *discreto*. Uma execução “boa e adequada” é aquela em que se observam os preceitos do decoro.

No decorrer do século XVIII, no entanto, essa visão tradicional do cômico começa a se modificar na Alemanha, graças à influência de autores ingleses, como Shaftesbury, Hutcheson e Kames, que, traduzidos para o alemão, exerceram influência definitiva no pensamento de autores

lächerliche Fehler der Menschen verbessern. In: GOTTSCHED, Johann Christoph. *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (Leipzig, 1730 ;1752). Stuttgart: Horst Steinmetz, 1972, p. 643

⁴⁷ “Wenn ein Comödiant zu Rom nur eine Mine machte, die keine Art hatte oder sich nicht schickte, lachte und pffif man ihn aus.” MATTHESON. *Op.cit.*, I,6,37, p. 39

⁴⁸ “Ein guter und der Sache gemässer Vortrag, muss sich aber auch bis auf die komische Musik erstrecken. Ein Zwischenspiel, (*Intermezzo*) welches eine Caricatur, oder das Gegentheil von einer ernsthaften Singmusik vorstellt, und mehr aus gemeinen und niedrigen, als ernsthaften Gedanken von dem Componisten verfertigt wird, auch keine andere Absicht, als die Critik, und das Lachen zum Grunde hat, muss, wenn es seinen Zweck erreichen soll, von den begleitenden Stimmen, zumal in den lächerlichen Arien, nicht wie eine ernsthafte Oper, sondern auf eine niedrige, und ganz gemeine Art accompagniret werden. Ein gleiches ist bey einem Ballet von gemeinem Charakter zu beobachten: weil, wie schon gesagt worden, das Accompagnement, nicht nur an dem Ernsthaften, sonder auch and dem Komischen, Antheil nehmen muss.” In: QUANTZ. *Op. cit.*, XVII, 13.

germânicos como Lessing, Sulzer e Schlegel, entre outros. Esta transformação foi possível, em grande parte, devido a mudanças de visão em relação ao riso, como veremos a seguir.

2.2. O RIDÍCULO E O RISÍVEL

“... o risível é parte do feio. Pois o risível é um defeito e uma fealdade que não causa dor nem ruína.”⁴⁹

A citação, de Aristóteles, foi retomada também pelos retóricos latinos, entre eles Cícero e Quintiliano, e a idéia continuou válida, dada a enorme influência de Aristóteles no pensamento ocidental, no século XVIII. Para ele, a fonte do riso é externa e se localiza na feiúra ou na deformidade do corpo ou da mente. Quintiliano completa o pensamento de Aristóteles, e acrescenta que, quando este é assinalado nos outros, é brincadeira de bom-tom, [*urbanitas*] e quando recai sobre aquele que fala, o chamamos de estupidez [*stultitia*].⁵⁰

No século XVII, Emanuele Tesauro estabelece que o riso “sem dor”, provocado pelas agudezas jocosas, é próprio da comédia, e o riso “com dor” das agudezas pungentes, da sátira. Ambos, porém, nascem essencialmente da imitação de homens inferiores⁵¹. Os vícios representados na sátira e na comédia provocam o *cachinnus*, o riso imoderado. A representação de vícios em outras circunstâncias não deve provocar mais do que um riso temperado com seriedade e moderação. Existe, portanto, com relação ao riso, um critério decoroso que regulamenta sua adequação.

⁴⁹ ARISTÓTELES. *Poética*, 1449b31

⁵⁰ QUINTILIANO, Marco Fabio. *Institutio Oratoriae*. London: Harvard University Press, 1985, VI, 3, 8

⁵¹ TESAURO, Emanuele. *Il Cannocchiale Aristotelico o sia Idea dell'arguta et Ingeniosa Elocutione que serve à tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica Esaminata co'Principij del Divino Aristotele* (Torino, 1670). Savigliano: Editrice Artística Piemontese, 2000. p. 583-595 (*fac-simile*)

A formulação do riso proposta por Thomas Hobbes (1588–1679), também inspirada em Aristóteles, é uma formulação seiscentista muito conhecida do riso como expressão de superioridade e desprezo:

“Glória súbita é a paixão que resulta naquelas caretas denominadas RISO; e é causada de modo idêntico por um ato súbito deles próprios que lhes agradam, ou pela apreensão de alguma coisa deformada em outra, por comparação a respeito de quem elas subitamente aplaudem a si mesmas.”⁵²

Muitos pensadores ingleses, no século XVIII, passam a discordar da visão de Hobbes. O Terceiro Conde de Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, em um ensaio denominado *Sensus Communis; an Essay on the Freedom of Wit and Humour* (1709), apresenta uma visão mais benevolente com relação ao riso: a Verdade deve ser passível de exame em todos os seus aspectos, entre eles a prova do ridículo, “que serve para definir o que é adequado para a jocosidade honesta [*just raillery*] em cada assunto”. Segundo ele, “nenhum homem deve negar a liberdade de uso desta prova”.⁵³

Francis Hutcheson, discípulo de Shaftesbury, expandindo as idéias de seu mestre, passa a ver a causa do riso na simples percepção da forma do objeto, e não em um julgamento imediato de suas qualidades indesejáveis ou em uma comparação entre o sujeito, discreto, e o objeto do riso, vicioso.⁵⁴ Hutcheson, quando considera a causa final do riso, diz que “a natureza nos deu o senso de ridículo como um caminho para o prazer e como remédio contra a tristeza”, e que “o riso é contagioso, como as doenças, e um elo da amizade”⁵⁵. Desta forma, pensadores como Hutcheson deixam de conectar o riso à idéia de vício. É interessante notar que, de modo geral, para autores ingleses, o riso deixa de servir à idéia de edificação moral. A atenção às qualidades

⁵² “Sudden glory, is the passion which maketh those grimaces called LAUGHTER; and is caused either by some sudden act of their own, that pleaseth them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves.” In: HOBBS, Thomas. *Leviathan*. London: Penguin, 1988, I, vi.

⁵³ COOPER, Anthony Ashley (3rd Earl of SHAFTESBURY). *Sensus Communis; an Essay on the Freedom of Wit and Humour* (1709). In: _____. *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (1711-14). Indianapolis: Liberty Fund, 2001, I, p. 39-40

⁵⁴ HUTCHESON, Francis [Philomeides]. *Reflections upon Laughter*. In: *Dublin Journal* no. 11, 1725. *Apud*: TAVE, Stuart. *The Amiable Humorist: a study in the comic theory and criticism of the 18th and early 19th centuries*. Chicago: University of Chicago Press, 1960, p.69

⁵⁵ “Nature has given us a sense of the ridiculous as an avenue to pleasure and a remedy for sorrow (...) laughter is contagious like all affections and a bond of friendship.” HUTCHESON, Francis. *Hibernicu’s Letters*(London, 1729). *Apud Ibid.*, p. 69

intrínsecas do riso é análoga à atenção que se dispensou às qualidades intrínsecas do Belo, na mesma época, e é difícil desvincular os dois processos.

O riso sem conotação moral não é uma descoberta original do século XVIII. Ele já é descrito, por exemplo no *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Rotterdam e no *Il Corteggiano*, de Baldassare Castiglione. É peculiar a essa época, no entanto, o surgimento de uma série de obras cujo intento é negar as qualidades desagradáveis do riso, refutando os argumentos que o equacionam aos sentimentos de superioridade, de maneira a provar a sua natureza indulgente. No início do século XVIII, o argumento empregado para defender o riso contra o aspecto degradatório (hobbesiano) é a *incongruência*, que passa a ser vista positivamente, como reflexo da riqueza variada da natureza humana. Assim, no desenvolvimento da história do *humor* inglês, a aliança entre o riso benevolente e o humor amigável passa a ficar estabelecida, como veremos adiante.

Lord Kames⁵⁶, em 1761, ao procurar “corrigir” definições de autores anteriores, entre eles Aristóteles, classifica o riso [*ludicrous*] de acordo com duas categorias: o *ridículo* e o *risível*. O *ridículo*, o riso hobbesiano, não é considerado “puro”, pois resulta da mescla de duas emoções com existências independentes: o escárnio e o riso, propriamente dito. O riso “puro”, gerado pelas coisas *risíveis*, surge de uma sensação física ou um impulso que age sobre os “espíritos animais”, como cócegas ou felicidade, ou de uma emoção suscitada na mente, resultante da percepção de elementos incompatíveis ou heterogêneos. A causa fundamental do riso é a *incongruência*.

Muitas dessas obras inglesas foram traduzidas para o alemão: o *Elements of Criticism* (1761) de Lord Kames, editado como *Grundsätze der Kritik*, já no ano seguinte à sua publicação na Inglaterra; o *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (1711-14), do Conde de Shaftesbury, foi traduzido em 1776-79 como *Des Grafen von Shaftesbury philosophische Werke*.

¹³ KAMES. *Op. cit.*, p.118-120

A obra de Shaftesbury era um dos noventa e três volumes constantes no catálogo que o próprio Haydn elaborou de sua biblioteca.⁵⁷

A distinção de Kames influenciou muitos pensadores alemães, como Gottfried Ephraim Lessing, que distingue *Lachen* [rir] e *Verlachen* [ridicularizar]⁵⁸ e Friedrich Justus Riedel (1742-1785), que estabelece as categorias *lächerlich* [ridículo] e *Belachenswerth* [risível]⁵⁹ (adotando a terminologia proposta pelo tradutor, anônimo, de Kames) e Daniel Weber, que, na primeira teoria publicada sobre o cômico musical (*Allgemeine Musikalische Zeitung* ["jornal musical geral"], 1800), cita Kames como fonte para estabelecer sua distinção entre o *cômico* e a *caricatura*.

Com o declínio dos ideais retóricos do decoro, no final do século XVIII, o riso passou a ser aceito para todos os homens e em qualquer ocasião. Leia-se o seguinte trecho do jornal *The Leveller* (O Nivelador), cujo próprio nome em si já é muito significativo:

“enquanto Garrick e Johnson [atores] trocavam velhas estórias, Hannah Moore e seus convidados permaneceram em volta deles por mais de uma hora, rindo em desafio a todas as regras do decoro (...)”⁶⁰.

Nessa época, *incongruência* e *estranheza* eram comumente aceitas como sendo as causas fundamentais do riso. Aristóteles, assim como Hobbes, importantes demais para serem ignorados, foram reinterpretados como tendo tratado apenas do ridículo, e não do risível.

⁵⁷ Este catálogo é parte do acervo do arquivo da cidade de Viena (Wiener Staatsarchiv), rubrica Mag. Abh. 2346/1809. *Apud.* HÖRWARTNER, Maria. Joseph's Haydn's Library: An Attempt at a Literary-Historical Reconstruction. In: *Haydn and His World*. New Jersey: Princeton University Press, 1997, p. 395-461

⁵⁸ LESSING, Gottfried Ephraim. *Hamburgische Dramaturgie* no. 28, 1767. *Apud.* HABERLAND, Paul. *The Development of Comic Theory in Germany during the Eighteenth Century*. Göppingen: Alfred Kümmerle, 1971, p. 84-85

⁵⁹ RIEDEL, Friedrich Justus. *Theorie der Schönen Künste* (Jena, 1767). *Apud. Ibid.*, p. 87-90

⁶⁰ “while Garrick and Johnson exchanged old stories, Hannah More and her guests all stood round them above an hour, laughing in defiance of every rule of decorum (...)” London, 1776. *Apud.*: TAVE. *Op.cit.*, p. 84

2.3. O CÔMICO NA ALEMANHA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII

Vimos que a definição retórica do cômico, como desproporção que representa o vício e tem como resultado o riso foi difundida na Europa, e era compartilhada por autores jesuítas, como Tesauro (publicado na Alemanha em 1698)⁶¹ e protestantes alemães, como Gottsched e Mathesson, no século XVIII. Vimos também que houve, no século XVIII, mudanças de atitude com relação ao riso, principalmente em escritos de pensadores ingleses, e que estas fontes foram amplamente lidas na Alemanha.

Partindo dessas premissas, será possível entender melhor o que têm a dizer sobre o cômico algumas obras que, a partir da segunda metade do século XVIII, foram relevantes para o pensamento alemão sobre as artes: a tradução de Schlegel da obra de Batteux, a enciclopédia de Sulzer e o artigo sobre o cômico musical de Weber.

A obra de Batteux, que, como vimos, foi traduzida para o alemão por Johann Adolf Schlegel em 1752, exerceu grande influência no pensamento germânico, tendo sido reeditada em 1759 e 1770. A última edição sucedeu em oito anos a tradução do *Elements of Criticism*, de Kames. Nesta, Schlegel procurou atualizar algumas idéias de Batteux, fazendo comentários, freqüentemente mais extensos que o próprio texto, em notas de rodapé. Com a disseminação de idéias inglesas, as concepções de Batteux tornaram-se, em parte, ultrapassadas; por isso, as notas de Schlegel discordam, em vários pontos, radicalmente das de Batteux, como veremos.

No capítulo dedicado à comédia, Batteux apresenta a visão seiscentista, aristotélica, do riso: “o ridículo consiste em vícios que suscitam a vergonha sem causar dor”⁶². O vício, na comédia, é representado pelo agrupamento de coisas que não se harmonizam. Ele continua, afirmando que “o ridículo nos costumes é (...) uma deformidade [*Missgestalt*] que se choca

⁶¹ *Il Cannocchiale Aristotelico. Emaneulis Thesauri Idea argtae et ingeniosiae dictionis, ex principiis Aristotelicis sic eruta ut in universum arti oratoriae*. Leipzig e Frankfurt: Cörber, 1698. *Apud*. UEDING, Gert e Bernd Steinbrink. *Grundriss der Rhetorik*. Stuttgart: Metzler, 1994, p. 384

⁶² “das Lächerliche besteht in Fehlern, welche Scham erwecken, ohne Schmerz zu verursachen”, in: BATTEUX. *Op.cit.*, III,1,9, p. 337

contra o bem-estar, contra os costumes adotados ou contra a moral do mundo civilizado”.⁶³ Esta deformidade gera um prazer duplo no ouvinte, “que reconhece o vício alheio, sem enxergar os próprios”.⁶⁴ Para Schlegel, no entanto, há uma distinção clara entre este riso, degradatório, e um outro tipo de riso, de que Batteux não trata, que nasce da percepção prazerosa de uma incongruência, e leva à correção sutil de vícios menores. A incongruência é um tipo mínimo de deformidade, que “não ofende”. Esta visão corresponde exatamente à do *risível*, de Kames.

Johann Georg Sulzer publicou sua *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, entre 1771 e 1774, cerca de um ano após a última edição da tradução de Batteux, por Schlegel. É a primeira enciclopédia de artes e estética publicada na Alemanha. Nos artigos “comédia” e “cômico”, Sulzer, como Schlegel, estabelece dois tipos de riso. O primeiro é o riso degradatório, “referente a um caráter ou fato destoante [*ungereimt*], censurável [*tadelhaft*] e errado [*verkehrt*]”. Ele identifica este riso com aquele proposto por Aristóteles. Sulzer indica também um segundo riso, prazeroso, que advém “de ações sensatas [*vernünftig*] e virtuosas [*Tugendhaft*], de costumes naturais [*natürliche Sitten*] e de caracteres em que não há nada destoante [*ungereimt*] ou errado”⁶⁵. Para Sulzer, como para Kames, o cômico reside simplesmente na percepção da incongruência e não em julgamento moral, que a trata como vício.

A aceitação de diferentes espécies de riso no pensamento alemão implicou uma necessidade de se redefinir o cômico, para que este passasse a abranger também a nova categoria de objetos cujo aspecto risível advém da simples percepção da incongruência.

Batteux utiliza a definição tradicional, seiscentista, da comédia: “uma ação fictícia, na qual se representa o ridículo, com a intenção de corrigir”.⁶⁶ No entanto, ele admite que há uma diferença qualitativa entre os vícios representados. Esse assunto é revisto por Schlegel, que, na edição de 1770, afirma que as comédias podem representar vícios desprezíveis, que causam o riso *ridículo*, ou desculpáveis, “que decorrem de um motivo elevado, que ferem um bem-estar

⁶³ “das Lächerliche in den Sitten ist also bloss eine Misgestalt, welche gegen den Wohlstand, die eingeführte Gewohnheit, oder selbst die Moral der gesitteten Welt verstösst“. In: *Ibid.*, III,1,9, p. 337

⁶⁴ „sie sieht die Fehler des andern, und glaubt, die Ihrigen nicht zu sehen.“. In: *Ibid.*, III,1,9, p. 337

⁶⁵ „vernünftige und tugendhafte Handlungen, natürliche Sitten, Charaktere, in denen nichts ungereimtes, nichts verkehrtes ist.“ In: SULZER. *Op.cit.*, p. 485-490

⁶⁶ “[das Lustspiel] sey eine erdichtete Handlung, in welcher man das Lächerlich vorstellt, in der Absicht, es zu bessern“. In: BATTEUX. *Op. cit.*, III,1,9, p. 332

arbitrário ou que só parecem ridículos em comparação com costumes diferentes”, e suscitam um riso mais benevolente, semelhante ao que Kames define como *risível*.

Partindo da diferença entre os vícios representados, Schlegel atribui à comédia duas funções: a primeira, que coincide com o texto de Batteux, é a de “formar o caráter e a moral”, pelo reconhecimento e repulsa aos vícios desprezíveis, e a segunda, a de “conhecer o coração humano”, percebendo, de modo prazeroso, as pequenas incongruências de cada indivíduo, em particular. Enquanto a primeira função visa a formação do caráter, a segunda relaciona-se, segundo Schlegel, com o “controle das paixões”. É de se notar que Schlegel não desvincula totalmente a comédia de seu aspecto moral, em que o autocontrole é instrumento para atingir um ideal de caráter virtuoso.

Atribuindo a primazia à segunda função (conhecer o coração humano), Schlegel chega a uma definição de comédia muito diferente da proposta por Batteux. Para ele, “a comédia é a imitação de uma ação interessante da vida cotidiana, que seja capaz de aprazer”⁶⁷. Essa idéia é compartilhada por Sulzer, que define o cômico de maneira bastante semelhante: “a comédia é a representação de uma ação que, tanto pelos acontecimentos relatados, como pelos caracteres, costumes e pelo comportamento das pessoas interessadas, diverte o ouvinte de maneira aprazível e instrutiva”.⁶⁸

Apesar da posição conservadora que Batteux detém em relação ao riso e às funções da comédia, ele sugere que os diferentes públicos a quem ela se destina determinam duas espécies de cômico, consideradas hierarquicamente. Ele justifica esta distinção, afirmando que o ridículo está presente em todos os lugares; no entanto, apenas os engenhos muito agudos podem perceber as incongruências mais sutis. Estas são matéria do que Batteux denomina de “alto-cômico”, que “só faz rir a razão” e é próprio da “classe de cidadãos, entre os quais predomina uma certa gravidade, emoções delicadas e diálogos temperados com fino sal; entre os quais reina, em uma

⁶⁷ „man beschreibe das Lustspiel lieber, als die Nachahmung einer interessanten Handlung aus dem bürgerlichen Leben, die zur Belustigung fähig ist“. In: *Ibid.*, p.335

⁶⁸ „die Comödie sey [ist] die Vorstellung einer Handlung, die, sowol durch die dabey vorkommenden Vorfälle, als durch die Charaktere, Sitten und das Betragen der dabey intereßirten Personen, die Zuschauer auf eine belustigende und lehrreiche Weise unterhält“. In: SULZER. *Op.cit.*, p.213

palavra, o que chamamos de tom da alta sociedade”.⁶⁹ Ao alto-cômico opõe-se o baixo-cômico, que requer “agudezas naturais e não-estudadas”, mas “não permite grosserias, apenas coisas ingênuas e sem artifício”. Esta espécie de cômico é adequada “às pessoas de classes mais baixas” (camareiras, pajens), cujo “gosto é análogo à educação”⁷⁰. As comédias grosseiras ou sujas são inadequadas para qualquer tipo de público.

Sulzer também estabelece diversas espécies de cômico. Para ele, as diferenças entre elas fundamentam-se na intensidade das emoções representadas. Assim, “o baixo-cômico é, propriamente, a bufonaria [*Possierlich*], que é ridícula por sua inconveniência [*Ungereimtheit*]”.⁷¹ Em seguida vem o “médio-cômico”, que trata da matéria “que, pela agudeza corrente entre pessoas de boas maneiras, se torna prazerosa e agradável, [refletindo] as ações e os costumes do mundo refinado, que os romanos chamavam de urbanidade”.⁷² A estes dois tipos de cômico correspondem, respectivamente, os risos que Kames define como *ridículo* e *risível* (que Sulzer também descreve, sem denominar), e as espécies que Batteux designa de baixo e alto-cômico.

O aspecto diferencial da teoria de Sulzer em relação à de Batteux é, no entanto, o reconhecimento de um terceiro tipo de cômico, que ele designa como “alto-cômico”. Diferente do “alto-cômico” de Batteux, ele é “o teor e o tom da comédia que se avizinha da tragédia”. Nele, “estão em jogo paixões bastante sérias e fortes”.⁷³ Esta terceira categoria é possível graças a uma premissa que Sulzer coloca: a tragédia e a comédia têm em comum a imitação das paixões; o que as diferencia é apenas a intensidade da paixão representada. Enquanto na tragédia, as paixões são fortes, na comédia elas devem ser mais suaves. Sendo assim, é impossível estabelecer limites

⁶⁹ “Stand von Bürgern, unter denen ein gewisses gesetztes Wesen herrschet, bey denen die Empfindungen zart, und die Gespräche mit feinen Salze gewürzet sind; wo mit einem Worte herrschet, was man den Ton der guten Gesellschaft nennt. Diess ist das Muster des hohen Komischen, das allein den Verstand zu lachen macht“. In: BATTEUX. *Op. cit.*, III,1,9, p. 339

⁷⁰ „Es giebt eine niedrigen Stand; diess ist der Stand des gemeinen Volks, dessen geschmack der Erziehung, die es empfangen hat, gemäss ist. Diess ist der Gegenstand des niedrigen Komischen, welches sich für Bediente, für Kammermädchen, und alle die schiecket, die gleichsam nur der Druck von den Handlungen höherer Personen in Bewegung setzet. Diese Gattung des Komischen erlaubt keine Grobheiten, sondern nur das Naive und Ungekünstelte; und, wenn sie Witz zulässt, so muss dieser Witz natürlich und unstudiert seyn“. In: *Ibid.*, III,1,9, p. 340

⁷¹ „das niedrige Comische ist eigentlich das Possierliche, das durch seine Ungereimtheit lächerlich ist“. In: SULZER. *Op.cit.*, , p. 212

⁷² „Materie, die durch feinen Witz, so wie er unter Personen von guter Lebensart im Gang ist, durch Handlungen und Sitten der feinen Welt, und das, was die Römer Urbanität nannten, ergötzend und angenehm wird“. In: *Ibid.*, p. 212

⁷³ „Das hohe Comische ist der Inhalt und Ton der Comödie, der ans Trauerspiel gränzet, und wo schon starke und ernsthafte Leidenschaften ins Spiel kommen“. In: *Ibid.*, p. 212

entre tragédia e comédia, da mesma forma “que não é possível separar o alto do baixo, o grande do pequeno”.⁷⁴ Para Sulzer, o cômico não se define pela falta de proporção que provoca o riso, mas por evidenciar as particularidades do ser humano, pondo ante os olhos as diferenças naturais existentes entre cada indivíduo.

No artigo “Über komische Charakteristik und Karrikatur [*sic*] in praktischen Musikwerken” [“sobre a característica cômica e a caricatura em obras musicais práticas”], escrito em 1792, revisado e publicado em 1800, Daniel Weber opõe o estilo cômico ao sério, ditado pela “conveniência entre a forma, o tipo de peça e a qualidade do cantor que a executa”. Ele distingue duas espécies de cômico, o “característico” [*Charakteristik*], que reflete “um desvio moderado das regras que determinam a peça como pertencendo ao estilo belo e sério”, e a *caricatura* [*Karrikatur*], desvio agudo das mesmas regras. Estes estilos visam, respectivamente, os risos que Kames define como *ridículo* e o *risível*. Para ele, ainda, no cômico, a ação representada deve ser cotidiana e as paixões, não muito intensas.

Nos escritos de Batteux, Schlegel, Sulzer e Weber, representativos do pensamento musical na Alemanha, na segunda metade do século XVIII, é possível perceber mudanças no conceito de cômico: primeiramente, ele é visto como representação do vício, em seguida passa a ser concebido como a percepção da incongruência, e, depois, como veremos, será entendido como a observação de um aspecto individual e único (humor). Estas três visões refletem a influência decrescente do aspecto moral no riso e a busca de critérios intrínsecos ao objeto para a avaliação do cômico e das artes, em geral, que será um dos objetivos da Estética no século XIX.

Deste modo, a progressiva aceitação da obra de Haydn não deve ser observada como fenômeno isolado. Ela se insere em um momento de mudança de conceituação do cômico, e o sucesso de suas obras deve-se a características que se encaixam no novo paradigma, em que o *humor* individual passa a ser tomado como parâmetro para julgamento nas artes.

⁷⁴ „Die Natur kennt solche Schranken [zwischen Comödie und Tragödie] nicht. So wenig man uns sagen kann, wo das Hohe sich von dem Niedrigen, das Grosse von dem Kleinen trennt, oder auf welcher Stelle das Lied an die Ode, oder die Ode an das Lied gränzet, so wenig hat die Critik das Recht nach den Gränzen zwischen der Comödie und der Tragödie zu fragen. Sie sind nicht in dem Wesen, sondern in Graden unterschieden.“ In: *Ibid.*, p. 214

Veremos, a seguir, como a noção de humor vem se relacionar com a idéia de cômico, no século XVIII, substituindo o conceito do alto-cômico.

3. HUMOR E LAUNE

3.1. HUMOR

Etimologicamente, o termo é derivado do latim *humor* que significa *líquido, fluido*, e refere-se, em especial, aos quatro *humores* ou *líquidos* do corpo humano. Era utilizado na fisiologia e na medicina antigas, que se apoiavam amplamente no *corpus hippocraticum*⁷⁵ e nos escritos de Galeno, médico do século I a.C..⁷⁶ De acordo com essas fontes, os humores influenciavam não só o estado de saúde e a aparência física, mas também o caráter do indivíduo, daí as acepções de *temperamento, modo de ser, gênio*. A disposição de espírito particular de cada homem era resultante do *temperamento* (mistura) entre os quatro humores de seu corpo. Ao equilíbrio, desejável, opunham-se as disposições *sanguínea, fleumática, melancólica* ou *colérica*, cada qual determinada pela predominância de um dos humores. Hipócrates diz o seguinte:

“O corpo do homem traz em si sangue, pituíta, bile amarela e negra; é isso que constitui a natureza e cria a doença e a saúde. Haverá saúde quando estes princípios tiverem uma crase equilibrada, em força

⁷⁵ Reunião de escritos atribuídos ao médico grego Hipócrates de Cós (séc. V-IV A.C.)

⁷⁶ para uma discussão mais detalhada do assunto, cf. PILSZINSKI, Judith. The Evolvment of the Humoral Doctrine. In: *Medical Times* 92, p. 1009-1014, 1964

e quantidade, e quando a mistura for perfeita; haverá doença quando um desses princípios estiver ora em falta, ora em excesso ou isolado no corpo, não combinando com os outros.”⁷⁷

Analogamente, o médico Juan Huarte de San Juan (ca. 1530 – depois de 1575), autor de *Examen de Ingenios para las Ciencias* escreve: “todos os médicos afirmam que a perfeita saúde do homem se apóia em um equilíbrio das quatro qualidades primeiras.”⁷⁸ Ele afirma, ainda, que “o temperamento das quatro qualidades primeiras (...) há de se chamar natureza, por que desta nascem todas as habilidades do homem, todas as virtudes e vícios e esta grande variedade que vemos de engenhos”⁷⁹. O humor é a substância à qual os vícios e virtudes se referem. Além disso, determina diferenças físicas e de hábito: “a diferença das nações, tanto na compostura do corpo como nas condições da alma, nasce da variedade deste temperamento.”⁸⁰ O humor é parte natural do homem; ele pode ser moldado pela razão, mas jamais transformado. A ética preocupa-se em encontrar o justo-meio racional, a virtude, reguladora dos humores e das afecções.

Proporções ligeiramente alteradas entre os humores são aceitáveis; elas tornam os indivíduos propensos a certas afecções e, segundo Huarte, também para exercer determinadas ciências. No século XVII, no entanto, o termo *humorístico* referia-se apenas às naturezas que apresentavam desequilíbrio acentuado. Samuel Butler (1612-1680) descreve o *humorista* como sendo “um caprichoso [fantastic] peculiar, que tem uma afecção natural maravilhosa para certo gênero [kind] ou loucura [folly] à qual ele se aplica, e, com o tempo, se torna eminente”⁸¹. Cita, como exemplo, o homem possuidor de curiosidade científica, “que desperdiça seu cérebro e fortuna em qualquer coisa, sem outro propósito, que não o de ser ridículo”. O aparecimento do espírito científico contribuiu para uma visão mais tolerante do humorista.

No século XVII, a desproporção *humorística* era objeto da comédia e da sátira. Nelas, o humor era usado para representar vícios ridículos. A comédia, visando o riso, sujeitava-se à

⁷⁷ Hipócrates de Cós . *O Juramento e Outros Textos*. São Paulo: Candy, 2002. (tradução: D. Marino Silva) p. 79-80 (§27)

⁷⁸ SAN JUAN, Juan Harte de. *Examen de Ingenios para las Ciencias* (Baeza, 1575; 1594). Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946, p. 49

⁷⁹ *Ibid.*, p. 103

⁸⁰ *Ibid.*, p. 104

⁸¹ “...a peculiar Fantastic, that has a wonderful natural Affection to some particular Kind or Folly, to which he applies himself, and in Time becomes eminent.”. *Apud.*: TAVE. *Op. cit.*, p. 92.

prescrição aristotélica, de representar a “deformidade sem dor”. Por isso, a loucura natural não era tida como própria para o teatro, por ser alvo de compaixão. A comédia limitava-se a representar a loucura artificial, sendo muito comum que seus enredos apresentassem personagens desencaminhados, defeituosos, perversos.⁸²

As mudanças na aceitação do riso e o desenvolvimento da comédia inglesa, que apresentava o riso *risível* também ocasionaram mudanças na concepção do humor. O humor passou a designar uma combinação única de fluidos que determinava o caráter de cada homem. Shaftesbury afirma que “é preciso aprender a regular o *humor* que a natureza nos deu como remédio contra o vício, a superstição e a melancolia”.⁸³ Os desvios da norma passaram a ser vistos positivamente, como qualidades individuais. No início do século XVIII, consolidou-se a expressão *british humor*. A causa da superioridade do *humor* inglês é, segundo o comediógrafo inglês William Congreve (1695) “...a grande liberdade, privilégio e os direitos [especiais] que as pessoas comuns da *Inglaterra* gozam. Cada homem tem um humor, [e] não tem restrições ou medo de dar vazão a ele.”⁸⁴ De acordo com os escritores britânicos, somente na Inglaterra havia o clima, a prosperidade e a liberdade econômica capazes de produzir cidadãos dotados de saúde, de coragem, de beleza, de verdadeiro gênio, de boa-índole, e, acima de tudo, de *humor*. Para eles, na Inglaterra, a sociedade é mais livre, “pois cada homem segue seu [humor] original e tem prazer, talvez até orgulho, de mostrá-lo”⁸⁵. O aspecto individual é apreciado por Congreve, para quem humor é “uma maneira singular e inevitável de fazer ou dizer algo, peculiar e natural a apenas um homem, pela qual seu discurso e ações distinguem-se daquelas de outros homens.”⁸⁶

A definição de Congreve foi largamente utilizada no século XVII, por autores ingleses e também alemães. Reproduzindo e, ao mesmo tempo, restringindo essa citação, Lord Kames

⁸² o mesmo ponto de vista é propagado por Castiglione, no *Il Libro del Cortegiano*, 1567, II, 46 ss.

⁸³ “Tis in reality a serious Study, to learn to temper and regulate that *Humour* which Nature has given us, as a more lenitive Remedy against Vice, and a kind of Specifick against Superstition and melancholy Delusion”. In: COOPER, Anthony Ashley (3rd Earl of Shaftesbury). *Op. cit.*, IV, 1, p. 80

⁸⁴ “...the great Freedom, Privilege, and Liberty which the Common People of *England* enjoy. Any Man has a Humour, [and] is under no restraint, or fear of giving it Vent.” *Apud*. TAVE. *Op. cit.*, p. 100

⁸⁵ “...because every man follows his own [humor] and takes a pleasure, perhaps a pride, to shew it” In: TEMPLE, William (1690). *Apud. Ibid.*, p. 95.

⁸⁶ “a singular and unavoidable manner of doing, or saying any thing, Peculiar and Natural to one Man only; by which his Speech and Actions are distinguished from those of other Men.” In: CONGREVE, William. *Apud. Ibid.*, p. 99

conclui que “se essa explicação estivesse correta, um ar altivo e majestoso, que é uma característica singular, também seria considerado humor, assim como também o fluxo natural da eloquência correta e convincente, que não é menos singular, também seria considerado humor. As coisas justas e adequadas não são denominadas humor, nem a singularidade de caráter, palavras ou ações valorizadas ou respeitadas. O caráter do humorista é risível e impróprio, e isso diminui nossa estima por ele, tornando-o de certa maneira ridículo.”⁸⁷

Neste sentido, torna-se facilmente aceitável o aparecimento de um novo tipo de comédia, em que os personagens apresentam um humor particular, às vezes excêntrico, porém peculiar, benevolente e, sobretudo, desvinculado de preceitos de decoro. A bondade natural sobrepõe-se à rigidez prescrita pela moral aristocrática. Numa sociedade de orientação cada vez mais burguesa, o fator determinante da convivência social é a boa índole ou natureza, que estabelece o denominador comum para um comportamento que tende cada vez mais para o individual e o subjetivo. É nesse sentido que Kames afirma que um autor de humor, “afetando gravidade e seriedade, pinta os objetos em cores que provocam alegria [mirth] e o riso.”⁸⁸

Stuart Tave resume o ideal do humorista nas comédias do fim do século XVIII: ele é simples, não-afetado, espontâneo, sem artifício, mas não facilmente compreendido ou superficial. Ele é *natural*, imaculado pela influência corruptora da sociedade, infantil e puro; tem valores cristãos sinceros, mas não é preconceituoso, ou um nobre selvagem, pois é, necessariamente, um produto de uma civilização rica, bastante envolvido nela, propriamente um senhor maduro, freqüentemente muito estudado ou *expert*, mas de uma maneira antiquada.⁸⁹

Com o desenvolvimento do ideal do *bom humor*, o alvo do desprezo passou a recair sobre os comportamentos demasiadamente rígidos, criticados então por exibirem características artificiais, vistas, no século XVIII, como *afetação*. A ênfase no *humor*, como disposição natural

⁸⁷ “Were this definition just, a majestic and commanding air, which is a singular property, is humour: as also a natural flow of correct and commanding eloquence, which is no less singular. Nothing just or proper is denominated humour, nor any singularity of character, words, or actions, that is valued or respected. When we attend to a character of a humorist, we find that it arises from circumstances both risible and improper, and therefore that it lessens the man in our esteem, and makes him in some measure ridiculous.”. In: HOME(Lord Kames). *Op. cit.*, p. 161

⁸⁸ “[a writer of humour], affecting to be grave and serious, paints his objects in such colours as to provoke mirth and laughter. A writer that is really an humorist in character, does this without design”. In: *Ibid.*, p. 161

⁸⁹ *Ibid.*, p. 3

que sustenta os procedimentos intelectuais da agudeza, revela uma preocupação em aceitar a expressão natural, espontânea, não estudada. A agudeza mais agradável passou a ser aquela produzida pelos homens de *bom humor*. Ganhando rapidamente conotações cômicas, a agudeza acabou se tornando, no século XIX, uma subcategoria do *humor*, que também passou a englobar o riso.

3.2. LAUNE

O termo inglês *humor* foi incorporado, no século XVIII, ao vocabulário alemão, identificando-se com o termo *Laune*, que, derivado do latim *luna* (lua), representava inicialmente uma disposição passageira. O sentido do termo alemão alterou-se, aproximando-se do sentido do termo inglês *humor*, disposição natural duradoura e individual.

Na época de Haydn, já é freqüente a associação entre a sua produção e o termo *humor*. O verbete “Haydn”, do *Portfeuille für Musikliebhaber* [“porta-fólio para amantes da música”], de Karl Ludwig Junker⁹⁰ (Leipzig, 1792), contém uma abordagem extensa ao assunto. O artigo começa respondendo à pergunta “o que é *Laune* musical?”, e revela, assim, a preocupação em associar a música de Haydn a discussões da época sobre humor. Para respondê-la, Junker começa por definir o conceito *Laune*, para depois aplicá-lo à música:

“Laune (...) representa em parte aquela disposição da mente, por meio da qual a pessoa enxerga todas as coisas de uma maneira especial, sendo movida por tudo de uma forma não-convencional, e [representa] em parte aquele modo de ser [*Gemüthsart*] que leva a pessoa a dizer e fazer, sem restrição, aquilo que outras pessoas, que se deixam limitar pelo pensamento das restantes, ou pelos costumes não fariam nem diriam – [mas seguiremos] adiante. O caráter humorista [*launig*] abre, por assim dizer, a

⁹⁰ esta obra, que será citada mais extensamente no capítulo III, é uma reimpressão da obra *Zwanzig Componisten: eine Skizze* [20 Compositores: um Esboço], publicada em Berna, 1776

alma, desenvolve tanto cada germe de pensamento, que precisa ser dito, e nos deixa, portanto, saber mais sobre a filosofia secreta do homem (do coração, acrescento), do que qualquer outro.”⁹¹

Ao utilizar as expressões *Anlage des Kopfes* ([pre]disposição da mente) e *Gemüthsart* (modo de ser), deixa claro que está se referindo a disposições permanentes [hábitos], traços peculiares, e põe ante os olhos o processo de aproximação entre *Laune* e *humor*. Junker, de fato, serve-se de autores ingleses; mas critica a definição corrente de Congreve, e, para isso, baseia-se na investigação estética do autor alemão Joseph Riedel⁹². Nega que o *humor* seja, como Congreve afirma, “uma maneira especial e inevitável de agir e falar, peculiar a uma única pessoa”⁹³: ele admite que o caráter do *humorista* deve ser particular [eigenthümlich], e que deve ser diferenciado [abstechend], mas acrescenta que contém algo de bizarro e indecoroso [unschicklich]. Se não fosse assim, segundo ele, qualquer homem seria, em tese, um humorista, o que ele considera falso. Nesse ponto, Junker está de acordo com Lord Kames, autor que ele cita no artigo sobre Haydn.

Johann Georg Sulzer, autor do já citado *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (Teoria Geral das Belas Artes, 1777), por outro lado, considera a *Laune* em uma acepção mais próxima da visão germânica, como uma disposição de espírito (“Gemüthsfassung”), um estado afetivo (“leidenschaftlicher Zustand”). No verbete “*Laune*”, ele busca analogar os conceitos *Laune* e *humor*, e afirma que

“*Laune* é exatamente aquilo que comumente se expressa com a palavra francesa *humeur*, ou seja, uma disposição de espírito [Gemüthsfassung], na qual uma emoção agradável ou triste, é tão dominante que todas as idéias e expressões da alma são por ela contagiadas. Ela é um estado afetivo [leidenschaftlichen Zustand] no qual a afecção não é intensa, nem tem um objeto determinado,

⁹¹ “*Laune* (...) soll theils diejenige Anlage des Kopfes anzeigen durch die ein Mensch alle Sachen, von einer etwas sonderbaren Seite ansieht, von allen auf eine etwas ungewöhnliche Art gerühret wird; theils diejenige Gemüthsart, in der er das, was er denkt, oder wozu er Lust hat, und was andre weder sagen noch thun würden, weil sie sich von der Meinung der übrigen, oder von der Gewohnheit einschränken lassen, ohne Zurückhaltung sagt und thut: - weiter. Der launigte [sic] Charakter öffnet so zu sagen die Seele, er treibt jeden Keim von Gedanken gleich so weit heraus, dass er gesagt werden muss, und lasset uns also mehr von der geheimen Philosophie des Menschens (des Herzens setze ich hinzu) erfahren, als irgend ein anderer.” In: JUNKER, Carl. *Portefeuille für Musikliebhaber*. Leipzig: Ostermesse, 1792, p. 56-57.

⁹² Riedel publicou sua *Theorie der Schönen Künsten* (Teoria das Belas-Artes) em Jena, 1767. Nesta obra (que não pudemos encontrar), foi fortemente influenciado por Kames (cf. HABERLAND. *Op. cit.*, p. 87-88)

⁹³ “ein besondern und unvermeidlichen Art zu thun und zu reden, die einem Menschen allein natürlich ist”. In: JUNKER. *Op. cit.*, p. 57.

simplesmente, seu conteúdo agradável ou desagradável espalha-se por toda a alma. Em uma *Laune* alegre vemos tudo pelo lado prazeroso, numa triste, no entanto, é tudo triste. (...) O juízo não é totalmente tolhido pela *Laune*, como [é tolhido] por uma afecção violenta, mas é distorcido, pois não vê nenhum objeto em sua forma verdadeira, ou em sua proporção correta. (...) Frequentemente, o artista não tem outra musa para auxiliá-lo que sua *Laune*. (...) Aquilo que nós vemos em sua forma verdadeira e com suas cores naturais, o homem *humorista* (*launig*) vê de forma alterada e com cor falsificada. Espanta-nos que ele não veja as coisas como nós as vemos, e por isso, o estado humorista (*launig*) se aproxima do ridículo, e serve para nos alegrar.”⁹⁴

No final do século XVIII, a relação entre o humor e o cômico é possível dado o aspecto comum a ambos: a falta de proporção de seus elementos internos. No entanto, apesar dessa analogia, há uma diferença entre os conceitos: enquanto o humor apresenta uma falta de adequação *natural*, no cômico ela é *intencional*, e visa a edificação, pelo reconhecimento e repulsa ao caráter *vicioso* dessa inconveniência. Sulzer estende essa propriedade do cômico para o humor, e explica que a *Laune* não deve ser admirada por si só, mas pelo aspecto edificante de sua desproporção cômica, que aponta para a “direção correta da razão”. Junker usa o aspecto incongruente do cômico para vituperar certas obras de Haydn, e afirma que “o resultado do *humor* de Haydn é a inadequação dos pensamentos de [seu] caráter singular, diferenciado [*abstechend*] e obstinado [*eigensinnig*], exposto sem reservas, através de caretas, palavras e obras.”⁹⁵

Seguindo essa vertente, Sulzer dedica metade de seu artigo sobre *Laune* ao gosto cômico:

⁹⁴ “[Laune ist]leben das, was man gemeiniglich auch im deutschen mit dem französischen Wort *Humeur* ausdrückt, nämlich eine Gemüthsfassung, in der eine unbestimmte angenehme oder verdriessliche Empfindung so herrschend ist, dass alle Vorstellungen und Aeusserungen der Seele davon angesteckt werden. Sie ist ein leidenschaftlichen Zustand, in dem die Leidenschaft nicht heftig ist, keinen bestimmten Gegenstand hat; sondern blos das Angenehme, oder Unangenehme, das sie hat, über die ganze Seele verbreitet. In einer lustigen Laune sieht man alles von der ergötzenden und belustigenden Seite; in einer verdriesslichen aber ist alles verdriesslich. (...) Von der Laune wird der Vernunft nicht so völlig, als von der heftigen Leidenschaft gehemmet; aber sie bekommt doch eine schiefe Lenkung, dass sie keinen Gegenstand in seiner wahren Gestalt, oder in seinem eigentlichen Verhältniss sieht. (...) Gar oft hat der Künstler keine Muse zum Beystand, als seine Laune(...). Was wir in seinem wahren Gestalt und mit seinen natürlichen Farben sehen, das sieht der launige Mensch in veränderten Gestalt, und in verfälschter Farbe. Es befremdet uns, dass er die Sachen nicht so sieht, wie wir; um daher nähert sich de launige Zustand dem Lächerlichen, und dienet uns zu belustigen. ” In: SULZER. *Op. cit.*, p. 156-158

⁹⁵ “ die Unschicklichkeit der Gesinnungen eines sehr eigenthünlichen, abstechenden, und eigensinnigen Charakters, wie fern sie, ohne Zurückhaltung durch Mienen, Worte, oder Werke an den Tag geleet werden.” In: JUNKER. *Op. cit.*, p. 58.

“No palco cômico, a *Laune* do personagem principal é a coisa mais importante. Nada é mais divertido de se ver e ouvir que a cor e o tom que a *Laune* empresta a todas as ações e julgamentos dos homens, e os mais notáveis contrastes surgem ali onde pessoas com *Launen* contrárias, se interessam por um mesmo objeto, pois um o vê pelo lado triste, o outro pelo alegre. O poeta não tem melhor oportunidade do que nestes contrastes, para tornar visível a direção correta da razão. (...) Devemos freqüentemente espantar-nos sobre nós mesmos, por fazermos julgamentos diferentes, com respeito a diferentes aspectos de uma mesma coisa. Eles são resultado da *Laune*.”⁹⁶

Daniel Weber, em seu artigo sobre o cômico musical, afirma que “a agudeza musical [*musikalischer Witz*] utilizada em seu mais alto grau de singularidade e paradoxo chama-se humor musical [*musikalische Laune*].”⁹⁷ Ele cita também, como Kames, que o humor pode ser representado na música ou, antes, ser um traço de caráter [*Gemüthsstimmung*] do compositor.

No processo de aceitação das idéias inglesas na Alemanha, no século XVIII, podemos perceber que certos procedimentos de Haydn, que exibem soluções peculiares, e, na visão de Junker e Sulzer, *humorísticas*, divergem de pressupostos estabelecidos por alguns de seus críticos. Esta incompatibilidade está na raiz de algumas críticas negativas a Haydn escritas em sua própria época.

Nas críticas positivas, um dos elementos do sucesso de Haydn é o fato de ele agradar tanto aos amadores, exibindo a expressão pura de seu *humor*, quanto aos conhecedores, que buscam em sua obra as agudezas racionais, *wits*. Estabelece, nos quartetos, uma conversação amável, temperada pela afabilidade social, em que as *Witze* refletem um *humor* benevolente.

A compreensão moderna do termo humor, ao reduzi-lo simplesmente ao cômico, tende a desprezar um aspecto importante da obra de Haydn, pelo qual ele foi muito louvado no início do

⁹⁶ “Auf der comischen Schaubühne macht die Laune der Hauptpersonen oft das Vornehmste aus. Nichts ist belustigender zu sehen und zu hören, als die Farbe und der Ton, den die Laune allen Handlungen und Urtheilen der Menschen giebt; und die merkwürdigsten Gegensätze entstehen da, wo Personen von entgegengesetzten Laune sich für einerley Gegenstände interessiren, da der eine alles von der verdriesslichen, der andre von der lustigen Seite ansieht. Der Dichter hat auch nirgendwo bessere Gelegenheit, als bey solchen Contrasten, uns die gerade Richtung der Vernunft sichtbar zu machen. (...) Wir müssen uns oft über uns selbst verwundern, dass wir zu verschiedenen Zeiten so verschiedene Urtheile über dieselben Sachen fällen. Sie sind eine Wirkung der Laune.” In: SULZER. *Op. cit.*, p. 157.

⁹⁷ WEBER, Daniel. Über komische Charakteristik und Karrikatur in praktischen Musikwerken. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, n.9, p. 137-143, nov. 1800; n.10, p. 142, dez. 1800

século XIX, que são seus procedimentos peculiares e originais. Isso torna possível compreender o significado mais amplo de afirmações como a de Griesinger, primeiro biógrafo de Haydn (1809): “uma travessura benevolente, ou aquilo que os bretões denominam humor era o traço principal no caráter de Haydn.”⁹⁸

Em seguida, procuraremos lançar um olhar mais aprofundado sobre os termos *engenho* e *agudeza*, possíveis traduções do termo *Witz*, no intuito de criar ferramentas para tratar de procedimentos específicos utilizados por Haydn, nos quartetos de cordas op. 33.

4. ENGENHO, AGUDEZA, WIT E WITZ

No século XVII, o termo *Witz*, sinônimo do inglês *wit*, era utilizado para designar dois conceitos relacionados, porém distintos, em português: *engenho* e *agudeza*. *Witz* corresponde tanto à tradução da faculdade intelectual identificada retoricamente com o termo latino *ingenium*⁹⁹, quanto ao objeto desta faculdade, a *agudeza*. No século XVIII, *Witz* e *wit* sofreram alterações de sentido, afastando-se da idéia retórica de *engenho*, *agudeza*. É interessante observar a trajetória desses conceitos no século XVIII.

O *engenho* é entendido por autores jesuítas no século XVII como uma força do intelecto, resultante do temperamento entre os líquidos (*humores*) do corpo humano. O médico espanhol Juan Huarte de San Juan afirma que é “da natureza que nascem todas as habilidades do homem, todas as virtudes e vícios e esta grande variedade que vemos de engenhos”.¹⁰⁰

⁹⁸ “eine arglose Schalkheit, oder was die Britten *Humor* nennen, war ein Hauptzug in Haydn’s Charakter...”. In: GRIESINGER, August. Biographische Notizen über Joseph Haydn. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Leipzig. N.47, p.737, 23 aug. 1809 [esta, a primeira biografia de Haydn, foi publicada inicialmente em partes neste jornal]

⁹⁹ cf. LAUSBERG, Heinrich. *Op. cit.* §1152

¹⁰⁰ SAN JUAN, Juan Huarte de. *Op. cit.*, p. 103

Emanuele Tesauro (1670), ao descrever as causas eficientes da agudeza, diz que ela pode advir de três princípios: o furor, que é uma espécie de alteração da mente “causada por paixão, inspiração ou loucura”, do o exercício, através da “prática, da leitura e da reflexão”, ou do engenho natural, que é

“uma maravilhosa força do intelecto, que compreende dois naturais talentos: perspicuidade e versatilidade. A perspicuidade penetra nas mais longínquas e diminutas circunstâncias de cada objeto, como substância, matéria, forma, acidente, propriedades, causas, efeitos, fins, simpatias, o semelhante, o contrário, o igual, o superior, o inferior, as insígnias, os nomes próprios e os equívocos: coisas que jazem ocultas e enoveladas em qualquer assunto [...]. A versatilidade compara rapidamente todas essas circunstâncias entre si ou com o assunto: junta-as ou divide-as, aumenta-as ou diminui-as, deduz uma da outra, indica uma pela outra e, com maravilhosa destreza, põe uma no lugar da outra, como os jogadores. E essa é a Metáfora, mãe das poesias, dos símbolos e das empresas. E é mais engenhoso aquele que pode conhecer e juntar circunstâncias mais distantes, como diremos.”¹⁰¹

João Adolfo Hansen afirma que a “metáfora que condensa dois ou mais conceitos, geralmente de modo inesperado, funcionando como uma síntese da situação em que é aplicada”,¹⁰² é conhecida (no século XVII) como *agudeza*. O jesuíta Baltazar Gracián (1642) define agudeza como “uma relação engenhosa entre dois ou mais extremos cognoscíveis, representada por um ato do entendimento”.¹⁰³ A agudeza é um *produto* (“ato do entendimento”), e diferencia-se, neste sentido, do engenho, que é a *faculdade* para produzir agudezas.

O juízo é indispensável, tanto para produzir a agudeza quanto para apreciá-la.¹⁰⁴ Para autores contra-reformados, no entanto, o engenho vai além do juízo. Gracián comprova esta idéia, afirmando que “o engenho não se contenta simplesmente com a verdade [a boa conexão silogística], como o juízo, mas aspira à formosura”, a beleza eficaz, capaz de conduzir o homem à virtude.

¹⁰¹ TESAURO, Emanuele. *Op. cit.* p. 82 (tradução: G. Cippolini).

¹⁰² HANSEN. O Discreto. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 77-103

¹⁰³ GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza Y Arte de Ingenio* (Madrid, 1642). Madrid: Castalia, 1987, p. 54

¹⁰⁴ cf. SARAIVA, Antônio José. *O Discurso Engenhoso*. São Paulo: Perspectiva (s/d), p.133

O uso da agudeza tem relação com os níveis de representação: o estilo alto é o mais agudo, pois a matéria elevada deve ser tratada de maneira engenhosa. Inversamente, o estilo baixo se concentra em se manter fiel à matéria tratada, evitando que o uso da agudeza obscureça seu entendimento.

Agudezas resultantes de comparações cuja fundamentação lógica não existe ou é inadequada são consideradas viciosas, sendo vistas como *inépcia* ou *afetação*, de acordo com critérios impostos pelas prescrições do decoro. No entanto, Tesouro afirma ser lícito o uso deste tipo de agudeza nos gêneros baixos (cômico, sátira), pois, como vimos, a função destes é representar o vício.¹⁰⁵ Nesse caso, a agudeza é instrumento para suscitar o riso.

Antônio José Saraiva afirma que, para pensadores contra-reformados, existe, além do sentido proposto acima por Tesouro, Huarte e Gracián para o termo *engenho*, um segundo sentido, mais restrito, que o designa como a faculdade mental que se opõe ao *juízo*.¹⁰⁶ Para ele, este segundo emprego também é comum no século XVII. No século XVIII, ele será tomado como o sentido principal do termo, como veremos.

4.1. WIT

O termo *wit*, empregado como verbo, relacionava-se, no século XIII, ao antigo teutônico *wizzan* (saber), ao latim *videre* (ver) e ao grego *eidenai* (conhecer). Como substantivo, deriva do alemão antigo *wizzi* (conhecimento). Foi utilizado na Inglaterra pela primeira vez, em conexão

¹⁰⁵ TESAURO. *Op. cit.*, p. 583-595

¹⁰⁶ cf. SARAIVA. *Op.cit.*, p. 132

com a retórica, no século XVI, como tradução do latim *ingenium*¹⁰⁷. Segundo o dicionário inglês Merriam-Webster¹⁰⁸, o termo *wit* relaciona-se tanto ao engenho, à propensão para estabelecer conexões distantes, quanto ao termo seiscentista *agudeza* e ao latino *sal*, as próprias figuras engenhosas. O conceito passou por alterações de sentido, e, a partir da segunda metade do século XVIII, os reflexos destas modificações fazem-se sentir também na Alemanha.

Em 1690, no seu *Essay Concerning Human Understanding*, o filósofo John Locke enuncia uma definição de agudeza/engenho [*wit*] que será amplamente citada nas fontes inglesas e alemãs do século XVIII. Nela, estabelece oposição entre *wit* (*ingenium*) e *judgement* (*iudicium*):

“enquanto *wit* consiste principalmente na organização de idéias, agrupando-as com rapidez e variedade, onde divisa qualquer semelhança e congruência, construindo imagens e visões agradáveis na fantasia, o juízo, pelo contrário, situa-se no outro extremo, esmerando-se em separar as idéias entre si devido às suas menores diferenças.”¹⁰⁹

Locke descreve o engenho como uma capacidade de perceber semelhanças, análoga à *versatilidade* da definição de Tesauro. Porém, a visão de Locke se diferencia daquela do autor jesuíta, pois deixa de considerar a *perspicuidade* como elemento essencial do engenho. A dissociação entre perspicuidade, objeto do juízo, e versatilidade, própria também da fantasia, permite pensar a agudeza como uma percepção, não necessariamente sujeita à razão e, portanto, às regras do decoro. A mesma idéia de versatilidade, desvinculada de conteúdo lógico, também serve para fundamentar idéias como a do riso *risível*, que, em Kames e em outros autores ingleses, passa a ser definitivamente analogada ao conceito de agudeza [*wit*].

A aceitação cada vez maior da agudeza risível, no decorrer do século XVIII, torna necessário criar uma distinção terminológica entre as duas acepções: – a tradicional, equacionada

¹⁰⁷ *Apud.* FUHRMANN, Wolfgang. *Strategien des Witzes. Versuch über Haydn*. Dissertação de mestrado, Universidade de Viena, 1992, p. 32

¹⁰⁸ WIT. In: *Merriam-Webster Third New International Dictionary*. [S.l.] Merriam-Webster Inc., 2002. CD-ROM

¹⁰⁹ “Wit consists in the assemblage of ideas; and putting those together, with quickness and variety wherein can be found any resemblance or congruity, thereby to make up pleasant pictures and agreeable visions in the fancy.” In: LOCKE, John. *Ensaio sobre o Entendimento Humano* (London, 1690). In: LOCKE, John. *Ensaio Acerca do Entendimento Humano*. São Paulo: Abril, 1983, p. 133-344. tradução: Anoar Aiex. (Coleção Pensadores) XI, 2

à boa conexão silogística, e a nova, que visa principalmente ao riso. Francis Hutcheson¹¹⁰ (1725) propõe dois tipos de agudeza: a *verdadeira* e a *falsa*. A primeira, verdadeira, consiste na proposição tradicional, herdada dos pensadores do século XVII: uma relação inusitada, porém coerente entre dois objetos aparentemente distintos. O segundo tipo de agudeza, que Hutcheson denomina de *falsa*, (provavelmente refletindo o fato de que sua aceitação ainda não estava amplamente estabelecida), fundamenta-se na incompatibilidade lógica dos termos (afetação), que é vista como maneira natural de provocar um riso benevolente: “quando vemos, ao invés da facilidade e da semelhança natural que constitui a agudeza verdadeira, um *procedimento forçado* de semelhança, nosso riso é apto a surgir; também quando a única semelhança não está na idéia, mas no som das palavras.”¹¹¹

No fim do século XVIII, na Inglaterra, o conceito de agudeza associado ao riso e à fantasia livre é predominante. A incongruência, que une as idéias de agudeza, risível, alto-cômico e humor, citada pelos autores que se referem a estas categorias, pode também ser entendida como uma revisão da idéia de afetação/vício do século XVII. A diferença entre a afetação e a incongruência, no entanto, reside na conotação moral pejorativa própria dos termos vício e afetação (vistos como aspectos indecorosos), ausente na idéia de incongruência.

É importante notar, também, que, com esta nova avaliação da *wit*, que enfatiza seu sentido restrito (de versatilidade), estes autores deixam de considerar sua importância mais abrangente, como elemento essencial no processo da invenção do discurso, cuja recorrência aos lugares-comuns requer uma análise provida pela perspicuidade. A *wit* incongruente é compreendida como ornato, elemento secundário no discurso.

De acordo com Stuart Tave, em seu estudo sobre a comédia no século XVIII, a agudeza [wit], influenciada pelo ideal do humor, transformou-se em uma ferramenta capaz de produzir esta disposição ou revelá-la naquele que se expressa, e daí sua relação com as teorias do cômico e do humor que estavam sendo elaboradas na época.

¹¹⁰ HUTCHESON. *Op. cit.*, II,6

¹¹¹ “When we see, instead of the Easiness, and natural Resemblance which constitutes true *Wit*, a *forced straining* of a Likeness, our Laughter is apt to arise; as also, when the only Resemblance is not in the Idea, but in the Sound of the Words.” In: *Ibid.*, II,6

Na segunda metade do século XVIII, a agudeza [wit] excessivamente engenhosa passa a ser vista como *afetada*, já que sua coerência lógica não é evidente. É importante lembrar que o uso de agudezas risíveis são um aspecto muito admirado pela crítica inglesa com relação à música de Haydn, no final do século XVIII.

Com a chegada de idéias inglesas na Alemanha, o termo germânico *Witz* ganha conotação semelhante à que o termo inglês *wit* tem no fim do século XVIII. Este fato está diretamente relacionado à aceitação da música de Haydn na Alemanha, como veremos.

4.2. WITZ

Derivado da raiz indo-germânica **veid* (ver), era utilizado em alemão, durante a alta Idade-Média, nas formas *uizzi*, *wizz* e *witz*. As glosas medievais dão por sua tradução latina *spiritus*, *mens*, *probitas* e *ingenium*.¹¹²

A noção de engenho [*Witz*], popularizada por Locke, foi retomada por muitos autores do século XVIII na Alemanha, entre eles Sulzer e Kant. Segundo Fuhrmann¹¹³, o termo *Witz* foi utilizado pela primeira vez com o sentido que Locke lhe atribui na obra "Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen" (Ensaio sobre uma Poética Crítica para os Alemães, 1730), de Johann Christoph Gottsched:

“Este *Witz* é a potencialidade do espírito de perceber facilmente a semelhança entre as coisas e estabelecer uma comparação entre elas. Ele toma como premissa a perspicácia [*Scharfsinnigkeit*], que

¹¹² TRIER, Jost. *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes*. Heidelberg:[s.n.], 1931 (Sammlung von Elementarbüchern der altgermanischen Dialekte, 2/31)

¹¹³ FUHRMANN. *Op. cit.*, p. 36

é uma capacidade da alma de perceber coisas em um objeto que outro, com juízo limitado, não teria observado.”¹¹⁴

Esta noção é retomada também por Kant, em 1798:

“O *juízo* [Urteilkraft] é a capacidade para encontrar o particular no geral (na regra), e o *engenho* [Witz] (*ingenium*) é [a capacidade de] imaginar o geral no particular. O primeiro se fundamenta na percepção das diferenças no que é parcialmente idêntico; o segundo, na [percepção de] identidade do que é parcialmente diferente(...). A faculdade para isto é *perspicácia* [Scharfsinnigkeit] (*acumen*).”¹¹⁵

Johann Georg Sulzer, investigando a origem da agudeza [Witz], afirma que ela se fundamenta na imaginação: o indivíduo engenhoso “é mais guiado, em suas idéias, por uma fantasia vivaz que pelo juízo, no sentido propriamente filosófico desta palavra”.¹¹⁶

Vimos que a visão que enfatizava a ação da fantasia (versatilidade), ao mesmo que tempo que minimizava a ação do juízo (perspicuidade), permitiu, na Inglaterra, a redefinição do conceito de engenho [wit]. Na Alemanha, ocorreu um processo semelhante.

Autores como Sulzer pregam a ação conjunta do engenho e do juízo na agudeza. Sulzer afirma que a agudeza [Witz], por não se fundamentar no juízo, não se relaciona, em si, com a idéia de decoro. Ela é “como as crianças, que não diferenciam moedas de ouro de moedas de brinquedo”. Por este motivo, ele prescreve que as agudezas [Witze] estejam sempre guiadas pela razão: é necessário perspicácia [Scharfsinn], para que elas não se tornem “falsas, extravagantes e

¹¹⁴“Dieser Witz ist eine Gemüths-kraft, welche die Aehnlichkeiten der Dinge leicht wahrnehmen, und also eine Vergleichung zwischen ihnen anstellen kann. Er setzet die Scharfsinnigkeit zum Grunde, welche ein Vermögen der Seele anzeigt, viel an einem Ding wahrzunehmen, welches ein anderer, der gleichsam einen [...] blöden Verstand hat, nicht würde beobachtet haben.” In: GOTTSCHED. *Op.cit.*, II,1

¹¹⁵ So wie das Vermögen, zum Allgemein (der Regel) das Besondere auszufinden, *Urteilkraft*, so ist dasjenige: zum besonderen das Allgemeine auszudenken, der *Witz* (*ingenium*). Das erstere geht auf die Bemerkung der Unterschiede unter dem Mannigfaltigen um Teil Identischen; das zweite auf die Identität des Mannigfaltigen zum Teil Verschieden. (...) das Vermögen dazu ist *Scharfsinnigkeit* (*acumen*)” In: KANT, Immanuel. *Antropologie in pragmatischer Hinsicht*. Leipzig: Insel, 1921, § 45

¹¹⁶ „Man kommt durchgehends darin überein, daß eine lebhafte Einbildungskraft die Grundlage des Wizes ausmache, und daß der, den man vorzüglich einen wizigen Kopf nennet, in seinen Vorstellungen mehr von einer lebhaften Phantasie, als von Verstand im eigentlichen philosophischen Sinne dieses Worts, geleitet werde. Wie nun der Verstand überall auf deutliches und entwikeltes Denken ziehet, so scheint der Wiz auf sinnliche, aber lebhafte sehr klare Vorstellungen zu lenken“. In: SULZER. *Op.cit.*, p. 1274

até mesmo de mau-gosto”, e também senso de decoro, para que elas não sejam “inadequadas à ocasião, excêntricas, exageradas e danosas”.¹¹⁷

A preocupação de alguns autores em estabelecer regras para a utilização da agudeza [Witz] advém de uma opinião, compartilhada por vários autores no final do século XVIII, que a agudeza [Witz] fundamentada apenas na capacidade imaginativa chama atenção para o artifício, obscurecendo a inteligibilidade da matéria. Esta opinião leva Batteux a censurar o uso da agudeza [Witz], de modo geral, e atribuir a ela a responsabilidade pela decadência das belas-artes em sua época. Para Batteux, este declínio advém do excesso de utilização da agudeza [Witz], que teria afastado da natureza o gosto e as belas-artes:

“sobrecarregamos, a natureza, podamo-la; decoramo-la de acordo com o critério de uma falsa delicadeza, guarnecemos-la com pensamentos artificiosamente torcidos entre si, com charadas enigmáticas, com pensamentos agudos; em uma palavra, caímos na afetação [gezwungene Wesen], o outro erro exterior, contrário à inépcia [Plumpheit], mas um erro do qual nos livramos mais dificilmente que da própria inépcia, pois [na afetação] os artistas se admiram de seus próprios erros.”¹¹⁸

Batteux, em sua crítica, relaciona a agudeza sempre ao vício da afetação. Ele deixa de considerar o critério decoroso que conforma a agudeza ao estilo e à ocasião em que ela é aplicada. Para ele, toda agudeza [Witz] é sempre afetada, pois obscurece a matéria. E por isto ela não se presta para dizer coisas sérias, devendo ficar restrita apenas aos gêneros intrinsecamente relacionados à representação do vício, como o cômico.

Sulzer compartilha da opinião de Batteux, quanto ao emprego da agudeza [Witz]. Ambos acreditam que ela deve visar apenas o deleite e não as emoções elevadas ou o ensinamento. Mas

¹¹⁷ „Wenn er aber in Werken des Geschmacks diesen Dienst leisten soll, so muß er mit Scharfsinn verbunden und von Verstand und guter Beurtheilung geleitet werden. Ohne Scharfsinn wird er leicht falsch, ausschweifend und so gar abgeschmakt; und wenn ihn nicht eine richtige Beurtheilung begleitet, so wird er unzeitig, abentheuerlich, übertrieben und schädlich“. *Ibid.*, p. 1275

¹¹⁸ “Mann überläßt die Natur; man stutzet sie zu; man putzet sie nach dem Gutdünken einer falschen Zärtlichkeit heraus; man behängt sie mit künstlich ineinander gedrehten Gedanken, mit geheimnissvollen Rättseln, mit zugespitzten Einfällen; mit einem Worte, man fällt in das gezwungene Wesen, den andern äussersten Fehler, welcher der Plumpheit entgegengesetzt ist; aber ein Fehler, von dem man sich weit schwerer losreißt, als selber von der Plumpheit, weil die Künstler sich selbst in ihren Fehlern bewundern.“ In: BATTEUX. *Op.cit.*, I, 89

seus motivos são diferentes. Enquanto que, para Batteux, a agudeza é sempre afetada, para Sulzer, ela é censurável nos gêneros altos ou baixos por não se relacionar com o juízo.

“a agudeza [Witz] está descartada nas obras em que o juízo deve ser movido para explicar grandes verdades, ou naquelas em que [o indivíduo] deve ser movido por objetos patéticos ou graciosos. Da mesma maneira que ela é imprescindível em obras que visam apenas o deleite, nas peças teatrais alegres e na sátira, que visa o escárnio, seu uso é condenável na tragédia e em outras obras patéticas. Quanto mais refinada, mais ofensiva ao bom gosto, e [mais inadequada] nos lugares nos quais o coração só quer sentir ou o juízo apenas reconhecer e julgar.”¹¹⁹

A associação entre a agudeza [Witz] e o cômico já é clara na obra *Gedancken von Scherzen* [“pensamentos sobre gracejos”], de Georg Friedrich Meier (1744), a primeira obra alemã dedicada ao gênero cômico.

A primeira reflexão alemã sobre o cômico na música foi publicada em 1800, por Daniel Weber, na *Allgemeine Musikalische Zeitung* [“jornal musical geral”]. Nela, Weber define a agudeza [Witz] musical da seguinte maneira:

“assim como a agudeza [Witz] na poesia ou na pintura consiste em encontrar semelhanças que nem todos teriam notado, e na união de duas dessas semelhanças, assim também a agudeza [Witz] musical repousa nas semelhanças inesperadas entre dois pensamentos musicais e em sua união, vista, com espanto, como adequada e necessária”.¹²⁰

É interessante notar que, a despeito da ampla aceitação das idéias inglesas, Weber afirme que a relação entre os termos da agudeza musical deva ser não apenas “espantosa”, mas “adequada e necessária”. Ele aponta, no decorrer do artigo, uma relação clara entre a agudeza e a idéia de cômico e reflete o pensamento comum no final do século XVIII que relaciona o humor, o

¹¹⁹ „Wo der Verstand durch große und wichtige Wahrheit zu erleuchten, oder wo das Herz durch pathetische, oder zärtliche Gegenstände zu rühren ist, da bleibt der Witz ausgeschlossen. So unumgänglich er zu bloß unterhaltenden Werken, zu dem lustigen Schauspiehl und zu der spottenden Satyre ist, so übel wär er in dem Trauerspiehl und in andern pathetischen Werken angewendet. Je feiner er ist, je mehr beleidiget er den guten Geschmack, wo das Herz bloß empfinden, oder der Verstand bloß erkennen und beurtheilen will“. In: SULZER. *Op.cit.*, p.1275

¹²⁰ „So wie ferner der dichterische und mahlerische Witz in Erfindung von Aehnlichkeiten besteht, die sich nicht jeder zu finden getraut hätte, und so wie es auf der geschickten Verbindung zweyer solchen Aehnlichkeiten beruht, dass ein Gedanke zum witzigen Gedanken wird, so beruht auch der musikalische Witz auf Erfindung nicht erwarteter Aehnlichkeit zwischen zwey musikalischen Gedanken und ihrer durch das Ueberraschende sich als geschickt und zweckmässig ankündigenden Verbindung.“ In: WEBER. *Op. cit.*, p. 141-2

cômico, o riso *risível* e a agudeza. Para ele, “os artifícios [com os quais o compositor pode suscitar o sentimento do risível] consistem no uso humorístico [launig] do dom maior ou menor da agudeza [Witz]”.¹²¹ Vimos anteriormente que Daniel Weber dá à agudeza [Witz] musical “praticada no mais alto grau de singularidade e paradoxo” o nome de *humor musical* [*musikalische Laune*]. Ele cita Haydn entre os principais compositores que se serviram do estilo musical cômico.

Para Sulzer, para Batteux, para Weber, para Meier e para a maioria dos escritores da época, a agudeza [Witz] perde definitivamente sua conexão com os gêneros sérios, passando a se restringir ao cômico. Sua função passa a se relacionar com o *delectare*, a idéia de aprazer o público. A percepção da incongruência, na agudeza [Witz], gera o riso risível, e passa a refletir o bom-humor de seu autor. A agudeza [Witz] deixa de ser uma maneira elegante de representar uma verdade, passando a se referir apenas a uma forma inusitada, original, humorística de se expressar. A agudeza [Witz] perde sua conotação ética, deixando de se inserir em um sistema guiado pelas prescrições de decoro. No novo sistema, a idéia universal de Virtude principia a dar lugar à ênfase na expressão individual do humor.

No intuito de buscar uma compreensão mais profunda da música de Haydn, procuramos analisar, na primeira parte deste trabalho, certos pontos genéricos, freqüentemente mencionados nas críticas setecentistas ao compositor. Desta maneira, definimos alguns conceitos que poderão servir como ferramentas para nos levar a uma visão mais profunda da música de Haydn. Acreditamos que estas críticas, imbuídas dos questionamentos estéticos do final do século XVIII, possibilitam formular uma hipótese sobre como Haydn compunha, já que ele nunca propôs sua arte como tema fora da prática em si. Isto nos ajudará a compreender os modos efetivos como Haydn emprega a agudeza, o humor e o gênero cômico em suas obras, como veremos no caso dos quartetos de cordas op. 33 (1781).

¹²¹ “Die Kunstmitteln [wodurch der Tonsetzer das Gefühl des Lächerlichen aufzuregen vermag] bestehen in der launigten Anwendung der grossen oder kleinen Gabe von Witz”. *Ibid*, p. 139

CAPÍTULO II

CRÍTICAS SETECENTISTAS REFERENTES À PRODUÇÃO DE HAYDN



capa da *Wöchentliche Nachrichten an die Musik Betreffend*,
a primeira revista de crítica musical editada na Alemanha

1. CONTEXTUALIZAÇÃO DAS CRÍTICAS

Na segunda metade do século XVIII, a crítica musical adquiriu grande importância e foi, com isto, um dos principais fatores de proliferação dos ideais românticos na Alemanha. Este fato reflete o ideal iluminista de tornar a educação acessível a segmentos cada vez maiores da população (vale lembrar que, para Kant, “o iluminismo é a saída do homem de sua minoridade auto-imposta”).¹²² A exemplo do que já ocorria na Inglaterra e na França, a Alemanha começou a desenvolver uma imprensa dirigida a um público mais generalizado, sob forma de jornais e revistas. Nestas publicações, inseriam-se também artigos que tratavam de música. A primeira revista especializada no assunto, *Wöchentliche Nachrichten an die Musik betreffend* [“Notícias Musicais Concernentes à Música”], começou a ser editada em 1766.

Estes escritos refletem, de modo geral, o pensamento setecentista sobre as artes. Contudo, diferem das obras teóricas de autores como Kames, Sulzer, Batteux, entre outros, pois têm um caráter eminentemente prático. Elas tratam normalmente de procedimentos ou de obras específicas. A leitura de artigos de revista ajuda a unir a reflexão teórica à prática de autores como Haydn, e proporciona, com isto, uma visão mais clara sobre a produção musical destes compositores.

O norte da Alemanha, protestante, adotou a prática da crítica artística mais cedo que o sul, católico.¹²³ A maior parte dos periódicos alemães surgiu em uma área relativamente pequena do

¹²² KANT, Immanuel. *Beantwortung der frage: Was ist Aufklärung?*. In: Immanuel Kants Vermischte Schriften. Leipzig: Insel, 1921. p. 161-172

¹²³ Este fato é conhecidamente relevante para a história da literatura alemã. Para uma discussão mais detalhada do assunto, cf. ABRAMS, M. H. *The Mirror and the lamp: Romantic Theory and Critical Tradition*. New York: Oxford University Press, 1976, p. 36

norte germânico, concentrando-se nas cidades de Leipzig, Hamburgo e Berlim. A Áustria e o sul da Alemanha foram importantes focos de produção musical, mas não se produziu ali um *corpus* representativo de críticas musicais antes do século XIX. Contudo, as revistas e os jornais do norte alemão tinham ampla circulação, e traziam para o sul da Alemanha a reflexão musical que lá acontecia.¹²⁴

A crítica do norte germânico, de orientação mais conservadora, via, inicialmente, a música italiana ou de influência italiana, produzida principalmente no sul da Alemanha e na Áustria, com maus olhos, designando-a como *cômica*. Haydn, cuja importância no cenário musical começava a se afirmar, era censurado, não apenas como indivíduo particular, *humorista*, mas como o compositor mais representativo do novo estilo.

É importante lembrar que Haydn foi um compositor de grande êxito em seu tempo, e, além dos inúmeros artigos de jornais e revistas escritos no século XVIII mencionando-o, há vasto material de apoio: uma pequena autobiografia (publicada no jornal *Das Gelehrte Österreich* [“a Áustria culta”]¹²⁵, 1776); três biografias do início do século XIX, escritas por autores que o conheceram pessoalmente, das quais uma foi publicada na *Allgemeine Musikalische Zeitung* [“Jornal musical geral”] em 1809; sua correspondência pessoal; as anotações pessoais de sua estada na Inglaterra; relatos de viajantes que visitaram Viena no século XVIII e impressões de pessoas que tiveram contato com Haydn.

Selecionamos, a seguir, escritos que podem ser úteis no sentido de trazer informações sobre os conceitos previamente estudados de *Witz* (agudeza, engenho), de *humor* (expressão individual) e de *cômico* na obra de Haydn, com o intuito de compreender melhor certos procedimentos musicais engenhosos do compositor e refletir sobre o aparecimento de um ideal sonoro intimamente relacionado à idéia de individualidade no século XVIII (*humor, Laune*).

¹²⁴Para um estudo mais detalhado da interação entre o surgimento da estética como ferramenta de análise do gosto e a produção musical na Alemanha na segunda metade do século XVIII, cf. MORROW, Mary Sue. *German Music Criticism in the late Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University press, 1997

¹²⁵In: *Das Gelehrte Österreich*. Wien, v. 1, n. 3, p. 309, 1776

Observando os escritos negativos referentes a Haydn, e comparando-os com outros, positivos, é possível enxergar dois protocolos distintos que regem o olhar da crítica com relação à sua produção. O primeiro, de tendência retórica, preocupa-se em encontrar, na obra desse compositor, erros técnicos e procedimentos que ferem os preceitos do *decoro*. O segundo, de tendência estética, relacionado a uma revalorização do riso e ao ideal da beleza intrínseca, da expressão do *humor*, elogia Haydn pelo seu aspecto individual e original. Quanto ao cômico, as críticas também mostram ora uma visão negativa, da representação involuntária do vício, ora uma visão positiva, que associa a produção de Haydn ao ideal do alto-cômico.

No final do século XVIII, a popularidade de Haydn junto à crítica e ao público era unânime, e o aspecto mais apreciado em sua música era a perfeita harmonia que suas obras expressavam entre *Witz* e *humor*. As críticas a Haydn que leremos a seguir ajudam a entender como se deu o processo de aceitação de sua música.

2. CRÍTICAS A HAYDN

2.1. O GOSTO CÔMICO

Na segunda metade do século XVIII, o cômico tornou-se uma tendência musical dominante, inicialmente no âmbito da ópera, e, em seguida, em toda a música italiana, estendendo-se também à produção musical germânica, principalmente a do sul da Alemanha e da Áustria. Este fato foi mal recebido pelos críticos conservadores do norte alemão, entre eles o

compositor Carl Philipp Emmanuel Bach, o principal representante da produção do norte germânico: “quão freqüentemente modifica-se este [o gosto musical] na música. Como ele está atualmente estragado! Tudo [hoje] tem de ser tolo e cômico.”¹²⁶

A evidência do sucesso dessa nova tendência musical é a denominação que muitos críticos do norte da Alemanha deram ao gosto cômico ou italiano: o gosto *da moda*. É possível observar a relação entre o gosto da moda, a idéia de cômico e a origem italiana deste na seguinte passagem de um artigo que versa sobre a execução musical, publicado na revista *Wöchentliche Nachrichten die Musik betreffend* [“Notícias Semanais Concernentes à Música”], editada em Leipzig, por Johann Adam Hiller (1766):

“De mais a mais, na arte do contraponto, dificilmente algum dos atuais compositores da moda, italianos, ou seus imitadores alemães, poderá realmente vangloriar-se. Pois a maioria destes senhores está tão mergulhada no gosto cômico, que não parece exatamente apreciar o esforço necessário e essencial para [formar] verdadeiros compositores.”¹²⁷

Hans Eggebrecht, em seu artigo *Der Begriff des Komischen in der Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts* [“O Conceito do Cômico na Estética Musical do Século XVIII”] (1951), observa que a utilização do termo *cômico* por críticos musicais no norte da Alemanha reflete uma visão negativa que têm em relação à música italiana e à música alemã de influência italiana, como aquela produzida em Viena e em Mannheim. Ele afirma que o termo é utilizado de modo genérico, nestas críticas, e está associado a conceitos pejorativos, como *inépcia* ou *afetação*, por parte do compositor, ou *rudeza*, por parte do público.

É interessante, ao estudarmos a aceitação da música de Haydn no século XVIII, analisar as críticas ao gosto cômico na música, pois estas, mesmo sem fazer referência direta a Haydn,

¹²⁶: “wie oft verändert sich dieser [der musikalische Geschmack] in der Musik, wie verderbt ist er nicht schon jetzt! Alles muss nährisch und komisch seyn.” Carta ao editor Decker (29/11/1774). Apud: EGGBRECHT, Hans. *Der Begriff des Komischen in der Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts*. In: *Die Musikforschung*. Münster, v. 4, p. 147, 1951

¹²⁷ “[Überdies wird sich in der Kunst des Kontrapunktes] schwerlich irgend einer unser jetzigen neuesten italiänischen Modecomponisten und ihrer deutschen Nachsprecher mit Wahrheit rühmen können. Denn die meisten dieser Herren sind jetzt so in den komischen Geschmack vertieft, dass sie auch eine nothwendige und für rechte Componisten unumgängliche Mühe nicht sonderlich zu lieben scheinen.”. In: HILLER, Johann Adam. *Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek*. In: _____ ed.). *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Leipzig, v. III, p. 107, 3. out. 1768

dizem respeito ao estilo que este autor, que começou a ganhar notoriedade em Viena por volta de 1760, também cultivou. O periódico editado por Johann Adam Hiller, um dos críticos menos receptivos ao gosto *da moda*, contém menções específicas a Haydn. Hiller, que também era compositor, publicou, em 1768, um artigo intitulado *Kritischer Entwurf einer Musikalischen Bibliothek* [“Esboço Crítico para uma Biblioteca Musical”], em que indica e comenta obras musicais que todo homem educado, segundo ele, deve conhecer. A seleção é muito abrangente e inclui obras teóricas (compêndios de história da música, tratados de acústica, de composição, etc.) e práticas (obras sobre construção de instrumentos, tratados sobre execução musical, literatura para diversas formações instrumentais, etc.). Ao recomendar sinfonias (somente alemãs, uma vez que ele exclui as italianas de sua biblioteca musical), elogia as obras de alguns compositores, como Johann Adolf Hasse (1699-1783) e Carl Heinrich Graun (1704-1759), lamentando a proliferação de obras de autores que cultivam o gosto *da moda*:

“Nos últimos tempos, temos visto muitas destas peças [sinfonias] que, em virtude da nova disposição e do tom alterado, que freqüentemente cai no cômico e no jocoso, parecem ter tomado o lugar de todas as peças que mencionamos até agora. Nota-se talvez que estamos falando das sinfonias dos senhores Hofmann, Hayden [*sic*], Ditters, Filz, etc.”¹²⁸

Como vimos, o cômico, retoricamente, é desproporção calculada (ridícula) entre matéria e representação/ocasião. Para autores conservadores, como Johann Christoph Koch, autor do artigo *Über den Modegeschmack in der Tonkunst* [“Sobre o Gosto da Moda na Música”], no *Journal der Tonkunst* [“Jornal da Música”], o gosto *da moda* tem efeito cômico, pois apresenta falta de decoro, que se opera em dois aspectos diferentes: na falta de adequação entre afeto representado e estilo/gênero e na inadequação da ocasião em que a música se faz apresentar.

Quanto ao primeiro aspecto, Koch condena a falta de decoro decorrente da inconveniência entre matéria *baixa* e representação *alta*, para definir como *ridícula* a desproporção entre afeto e

¹²⁸ “Neuerer Zeit hat man eine menge hieher gehöriger Stücke [Sinfonien] gesehen, welche vermöge der ihnen gegebenen neuen Einrichtung und des veränderten Tones, der oft ins Comische und Tändelnde fällt, alles bisher Angeführte beynahe verdrungen zu haben scheinen. Man erräth vielleicht, dass wir von den Sinfonien der Herren Hofmann, Hayden, Ditters, Filz usw. Reden.” In: HILLER. *Op. cit.*, v. III, , p.107, out. 1768

ornato, no estilo *da moda*. Ora, o ridículo só é conveniente para figurar o vício. Koch, entretanto, afirma que “atualmente, utiliza-se o digno na arte [i.e., o estilo alto] para representar objetos baixos tão freqüentemente [quanto para representar objetos elevados]”.¹²⁹ O gosto *da moda* é, portanto, tido como afetado (vimos que, de acordo com autores como Tesauro, o uso da afetação é próprio da comédia e visa o ridículo), e, seus autores, ignorando os preceitos do decoro, tratam toda representação musical – e não só a dos vícios – como um misto, e o efeito indesejado é cômico. Koch afirma que a música *da moda* “nega o caráter da gravidade e da dignidade, e é tida como inteiramente seca e de mau-gosto.”¹³⁰

Analogamente, o tratamento baixo é inadequado para a representação de matéria alta:

“vista-se o homem que trata de objetos dignos com o traje no qual freqüentemente o tolo se distingue, e certamente o traje lançará raios do ridículo nas mais nobres ações daquele homem.”¹³¹

A desproporção cômica é incapaz de representar afetos altos, limitando-se ao misto, vicioso, baixo. Na música *da moda*, despreza-se a parte mais nobre da vasta gama de emoções potencialmente presentes no espírito humano. Christoph Friedrich Daniel Schubart, autor do *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* [“Idéias para uma Estética da Música”], afirma, de modo semelhante, que

“uma vez que o gosto pelo cômico goza de tanta simpatia entre nós, nosso esforço deve voltar-se para limitar este gosto tanto quanto possível, para dar novamente lugar ao sério, heróico e trágico”.¹³²

Retoricamente, a frieza da música *da moda* é fruto de falta de decoro, tanto pela inadequação entre a paixão representada e o tratamento desta, quanto pela justaposição de

¹²⁹ “man wendet das Würdige in der Kunst anjetzt so eben oft dazu an, um geringe Gegenstände darzustellen”. In: KOCH, Johann Christoph. *Journal der Tonkunst*. Braunschweig und Erfurt: Keyser, 1795, p. 99

¹³⁰ “den Charakter der Gravität und Würde gänzlich abspricht, und sie durchaus für trocken und unschmackhaft gehalten wissen will”. In: *Ibid.*, p.99

¹³¹ “man kleide den Mann, der würdige Gegenstände behandelt in die Tracht, worinne mehrmals der Narr sich auszeichnete, sie wird zuverlässig Strahlungen des Lächerlichen in seine edelsten Handlungen werfen.” In: *Ibid.*, p. 102

¹³² “Weil der Geschmack am Komischen so grosse Verehrungen unter uns anrichtet, so müsste unsre erste Bemühung dahin gehen, diesen Geschmack so viel wie möglich einzuschränken, um den Ernsten, Heroischen und Tragischen wieder Platz zu machen.” In: SCHUBART, Christian Friedrich Abel. *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (Wien, 1806). Leipzig: Philipp Reclam, 1971, p. 280. 1ª edição: 1784

diferentes matérias (afetos sério e cômico) em uma única peça. Para Carl Junker, é como se terminássemos o último ato de uma tragédia como uma comédia. E Hiller comenta:

“Está longe de nós considerar o gosto cômico em si como ruim e condenável, mas desejaríamos que ele não se infiltrasse tanto em lugares aos quais ele não pertence, ou que os compositores não intercalassem a todo instante o sério e o cômico em uma mesma peça. Quantos concertos, sinfonias, etc. ouvimos hoje, que nos deixam sentir a dignidade da música em tons suntuosos e graves, porém, antes que se suspeite, salta *Hans Wurst* e suscita com suas brincadeiras vulgares tanto mais a nossa compaixão [*Mitleid*] quanto mais séria tenha sido a emoção anterior.”¹³³

Hans Wurst, que podemos traduzir aproximadamente por “João Lingüiça”, era um personagem bufão, interpretado pelo ator Johann Joseph Felix Kurz (pseudônimo: Bernadon, 1717-84), popularíssimo no teatro vienense, por volta da metade do século XVIII. O personagem, em virtude das sátiras cortantes que Bernadon, neste papel, fazia ao império, acabou sendo proibido pelo imperador José II. Ao associar termos tão extremos e incompatíveis, como “tons suntuosos e graves” e “Hans Wurst”, Hiller deixa clara sua aversão à mistura indecorosa de afetos presente na música *da moda*. É também interessante notar que, para Hiller, a mistura de matérias suscita a emoção da *compaixão* [*Mitleid*], que se opõe, segundo ele, às emoções elevadas causadas pela música séria. A compaixão, segundo Aristóteles, é um sentimento ocasionado pela percepção de um mal destrutivo, penoso e imerecido em outra pessoa¹³⁴. Esta emoção não parece combinar com a idéia de cômico.

Hiller reitera sua repulsa à música *da moda*, ao comentar uma sinfonia de Ditters:

¹³³ “Es sey fern, dass wir den comischen Geschmack an und für sich für schlecht und verwerflich halten sollten, dennoch aber möchten wir wünschen, dass er sich nicht sosehr an andern Orten, wo er nicht hingehört, eindringen möchte; oder dass die Componisten nicht alle Augenblicke Comisches und Ernsthaftes in einerley Stück unter einander würfen. Wie viele Concerte, Sinfonien, u.d.g. bekommen wir zu Tage zu hören, die uns die würde der Musik in gesetzten und prächtigen Tönen fühlen lassen; aber, ehe man es vermuthet, springt Hans Wurst mitten darunter, und erregt mit seine pöbelhaften Possen um so viel mehr unser Mitleid, je ernsthafter die vorgegangene Rührung war.” In: HILLER, Johann Adam. Anleitung zur Practischen Musik von Herrn Petri. In: ____ (ed.). *Op. cit.*, v. I, p. 14, 13 jul. 1767

¹³⁴ ARISTÓTELES. *Retórica*. 1385 b13

“Seu gosto [Ditters] recai muito no cômico, ou é, antes disso, uma constante mistura de idéias [Einfällen] cômicas e sérias, que freqüentemente não querem combinar.”¹³⁵

O viajante Charles Burney, que, entre 1771 e 1773, escreveu relatos de suas viagens musicais a diversos países da Europa, entre eles a Alemanha¹³⁶, além de uma importante História da Música, afirma que a atitude negativa em relação ao gosto cômico era comum entre os autores germânicos mais conservadores. Vimos que esta atitude está vinculada a um pensamento determinado pela idéia de decoro. Burney presenciou a aceitação das idéias inglesas, que pregam uma visão mais benevolente sobre o cômico, na Alemanha, observando que

“idéias tão novas e variadas [a respeito do cômico] não eram no princípio tão universalmente admiradas na Alemanha como no presente. Os críticos nas partes do norte do império estavam em armas. E um amigo em Hamburg [Ebeling], em 1772, escreveu-me literalmente que ‘(...) a mistura entre o sério e o cômico [nos compositores vienenses] não era apreciada, principalmente porque havia mais do último do que do primeiro em suas obras (...)’.”¹³⁷

O segundo aspecto que Koch considera indecoroso no gosto cômico refere-se às ocasiões inoportunas em que ele é utilizado. Ainda que o estilo cômico, em si, não seja condenável, a mistura indecorosa que se produz, ao se utilizar o cômico em ocasiões inadequadas, constitui, para ele e para outros autores, uma falha inaceitável. Esta idéia é corroborada por autores como Hiller: “...desejaríamos que ele não se infiltrasse tanto em lugares aos quais ele não pertence...”.

De acordo com Gottfried Ephraim Lessing, importantes músicos alemães e italianos também censuravam o uso inoportuno do gosto cômico. Ele afirma que

¹³⁵ “Sein Geschmack fällt sehr ins Comische, oder ist vielmehr ein beständiges Gemisch von comischen und ernsthaften Einfällen, die öfters nicht recht zusammenpassen wollen.” In: HILLER, Johann Adam. Entwurf einer musikalischen Bibliothek. In: *Op. cit.*, v. III, p. 99, 26. set. 1768

¹³⁶ BURNEY, Charles. *Tagebuch einer musikalischen Reise*, (Hamburg 1772/1773) (The Present State of Music in France and Italy (1771); The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces (1773), London, 1773). Bärenreiter, Kassel, 2004. 1a. Edição: 2003.

¹³⁷ “Ideas so new and varied were not at first so universally admired in Germany as at the present. The critics in the northern parts of the empire were up in arms. And a friend in Hamburg [Ebeling] wrote me Word in 1772, that ‘ (...) their [Haydn’s, Ditters’, Filz’s] mixture of serious and comic was disliked, particularly as there is more of the latter than the former in their works (...)’” BURNEY, Charles. *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period (1776-79)*. New York: Dover, 1957, v. II, p. 959

“[Carl Philip Emmanuel] Bach reclama da decadência atual da música¹³⁸. Atribui-a à música cômica e me diz que o próprio Galuppi, que é um dos primeiros compositores cômicos, teria lhe garantido que o gosto pela música cômica desalojara até mesmo a boa e velha música das igrejas. Ele mesmo teria ouvido uma de suas sinfonias cômicas em uma igreja em Roma, à qual se adicionara um texto sacro.”

139

Para desqualificar o uso inadequado do gosto cômico, Carl Philipp Emmanuel Bach (segundo Lessing) recorre à autoridade de Baldassare Galuppi (1706-1785), um dos inventores da ópera cômica e um dos mais importantes representantes do estilo cômico na Itália no século XVIII. O argumento que relaciona a reprovação ao cômico ao nome de Galuppi é muito eficaz para criticar o gosto *da moda*.

O uso do cômico é especialmente condenável no estilo de igreja. Schubart, em seu *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, neste sentido, critica a falta de decoro das obras sacras de Haydn, afirmando que

“seu estilo é fogoso, cheio e nobre, (...), mas, infelizmente, ele introduz jocosamente, também nas missas, em reverência ao gosto austríaco, ornamentos que não deveriam estar lá. Estas lantejoulas freqüentemente lembram a roupa colorida do arlequim e profanam o *pathos* do estilo de igreja.”¹⁴⁰

¹³⁸ C.P.E. Bach condena a decadência da música, por exemplo, na autobiografia publicada por Charles Burney: “Quem não conhece o momento em que começou um novo período na música e principalmente na sua execução fina e acurada, período em que a Arte Musical chegou a tal altura que temo que já tenha perdido muito? Como muitos, creio que muito disto seja devido ao Cômico, que agora é muito apreciado” (“Wer kennt den Zeitpunkt nicht, in welchem mit der Musik sowohl überhaupt als besonders mit der accuratesten und feinsten Ausführung derselben eine neue Periode sich gleichsam anfang, wodurch die Tonkunst zu einer solchen Höhe stieg, wovon ich nach meiner Empfindung befürchte, dass sie gewissermassen schon viel verloren habe. Ich glaube mit vielen einsichtsvollen Männern, dass das itzt so beliebte Komische hieran den grössten Antheil habe.”). In: BURNEY: *Tagebuch seiner musikalischen Reise*. Hamburg, 1773, v. III, p. 199-209 (trecho traduzido Por F. Casarini)

¹³⁹ “Bach klagt über en itzigen Verfall der Musik. Er schreibt ihn der komischen Musik zu und sagt mir, dass Galuppi selbst, der einer von der ersten komischen Komponisten ist [...] ihm versichert habe, dass der Geschmack an der Komischen Musik sogar die alte gute Musik aus den Kirchen in Italien verdränge. Er selbst habe eine von seinen komischen Symphonien in einer Kirche zu Rom gehört, der man einen geistlichen Text untergelegt hat. Eine wesentliche Eigenschaft von der komischen Musik ist, dass sie fast nichts als Allegros hat und die Adagios gänzlich verbannt, kaum, dass sie noch dann und wann eine Andante erlaubt.”¹³⁹ *Apud*. EGGEBRECHT. *Op. cit.*, p. 147

¹⁴⁰ “Sein Stil [Haydn] is feurig, voll und edel (...); nur tändelt er zuweilen aus Vorneigung gegen den Österreichischen Geschmack auch in seinen Messen, Verzierungen hin, die da nicht stehen sollten. Diese Flitter gleichen oft dem buntscheckigen Kleide des Harlekins und entweihen das Pathos des Kirchenstils.” SCHUBART. *Op.cit.*,p.87

A referência às “lantejoulas do arlequim” assemelha-se, pelo caráter teatral, à menção de *Hans Wurst*. Ambas põem ante os olhos do espectador a idéia da inadequação entre representação e ocasião. O efeito produzido pela mistura de matérias altas (textos sacros, afetos dignos) com gêneros baixos (minueto) é cômico, e o resultado é indecoroso, pois a ocasião sacra não se ajusta ao uso do cômico.

O ideal do decoro, embora enfraquecido, não foi totalmente banido, no século XIX, e continuou a servir como um critério, secundário, de juízo sobre as artes. Em 1823, ainda se observou na *Allgemeine Musikalische Zeitung*, que

“na quarta-feira, dia 6 de setembro, teve lugar a apresentação da assim chamada música sacra na igreja [11º festival anual de Lausanne](...). A música começou com uma sinfonia magnífica de Haydn em mi bemol, que começa com o rufar dos tímpanos [103]. O minueto, inadequado para a igreja, foi deixado de fora.”¹⁴¹

Nenhum dos autores acima nega as qualidades intrínsecas do cômico, como a capacidade de representar a desproporção, vista sob a forma de vício, conquanto que suas distorções sejam calculadas e utilizadas em ocasiões oportunas, de acordo com o que prescreve o código do decoro. De modo geral, as críticas negativas referentes ao estilo *cômico* abordam os seguintes aspectos: incoerência entre afeto e representação; mistura inadequada de matérias, seja em um único movimento ou na justaposição de movimentos em uma única obra; uso inoportuno de gêneros baixos. Todas estas críticas se fundamentam na idéia da falta de decoro, que é qualificada genericamente, pelos autores de críticas negativas, como *cômica*, por representar o vício da afetação ou a inépcia do compositor. A designação que encontramos em muitas críticas, estilo *da moda*, indica a aceitação que ele teve por compositores e pelo público em geral no final do século XVIII, enquanto a designação de estilo italiano nos dá indicações da influência que recebeu da ópera cômica italiana.

¹⁴¹ “Mittwoch, den 6ten, war die Aufführung der sogenannten geistlichen Musik in der Kirche,... Die Musik begann mit der Prachtvollen Symphonie von Haydn in Es, die mit dem Paukenwirbel anfängt. Der Menuett wurde, als unschicklich für die Kirche, weggelassen”. In: Rezension. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig, n. 41, p. 666, out.1823

Vimos na primeira parte deste trabalho que a idéia de cômico passou, no fim do século XVIII, por uma revisão, estreitamente associada a idéias mais tolerantes com relação ao riso e ao humor. A perda da conotação moral envolvida na idéia de desproporção cômica possibilitou a compreensão do cômico como um prazer agradável, “sem dor”, que nasce da percepção da incongruência. Esta idéia foi propagada inicialmente por autores ingleses, como Hutcheson, Shaftesbury e Kames.

Este pensamento levou autores como Batteux, Schlegel (tradutor para o alemão e comentador da obra de Batteux) e Sulzer, em suas obras, amplamente lidas na Alemanha, a reavaliar a idéia de cômico. Para Schlegel e Sulzer, a comédia é a representação de uma ação incomum, que, contudo, não se relaciona necessariamente com a idéia de vício. Assim, o cômico pode representar incongruências de diversos níveis, levando em conta a qualidade das emoções representadas e o efeito provocado nos ouvintes. Enquanto o alto cômico requer agudezas “temperadas com fino sal”, o baixo cômico despreza o artifício, sem, no entanto, permitir baixeza. Esta nova visão de cômico leva mais em conta o prazer estético da incongruência que o eventual aspecto degradante do vício que nela se pode revelar.

Hiller, no artigo em que sugere as obras indicadas para uma boa biblioteca musical, não nega totalmente essa visão mais tolerante em relação ao cômico, mas critica Haydn e outros compositores de influência italiana por adotar procedimentos rudes e grosseiros, que são sempre inadequados, seja na visão tradicional de autores como Tesauro, ou na interpretação de orientação inglesa. Ele diz:

“sinfonias, concertos, trios, sonatas, tudo aceita hoje em dia algo dela [da ópera cômica], o que não seria de se censurar se as coisas baixas [*das Niedrige*] e de mau-gosto [*abgeschmackt*] fossem evitadas com êxito.”¹⁴²

¹⁴² “Sinfonien, Concerten, Trii, Sonaten, alles nimmt heut zu Tage etwas von ihrer Schreybart [comischen Oper] an, welches eben nicht zu tadeln ware, wenn dabey das Niedrige und Abgeschmackte allemal glücklich vermieden wäre.” In: HILLER. Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek. In: *Op. cit.*, v. III, p. 62, 22. ago. 1768

Apesar da visão negativa de autores como Hiller, o reconhecimento do alto, médio e baixo-cômico possibilitou que a crítica alemã revisse sua posição com relação à música dos compositores de influência italiana, entre eles Haydn. Podemos notar esta transformação comparando dois escritos do crítico Carl Ludwig Junker: seu *Zwanzig Componisten: eine Skizze* [Vinte Compositores: um Esboço], publicado em 1776, é uma apreciação negativa ao humor das obras de Haydn. Contudo, na pequena biografia deste compositor, que publicou no *Musikalischer Almanach* [Almanaque Musical] de 1782, Junker adota um tom mais suave, afirmando que Haydn é um

“brincalhão musical, mas, assim como Yorik[sic]¹⁴³, não para o bato [vulgaridade], mas para o alto cômico, e isto é na música incrivelmente difícil. Por isso tão poucos sentem que Haydn brinca, e quando ele o faz.”¹⁴⁴

Junker é um dos primeiros autores a associar a produção de Haydn com a idéia de alto-cômico. Ele afirma que o compositor reúne as características individuais peculiares do humorista, possuindo ainda agudeza, como convém à comédia alta. Ele justifica sua avaliação negativa de Haydn, publicada seis anos antes, relacionando a produção recente de Haydn ao alto-cômico:

“notamos dois estilos ou duas épocas nas composições haydnianas. Na primeira, Haydn ria de peito aberto; nas composições da segunda época ele apenas contrai o rosto para um sorriso. Isso é muito justificável, a idade torna mais sério. Mesmo seus *adagios*, em que a pessoa deveria com efeito chorar, têm, freqüentemente, o cunho do alto cômico.”¹⁴⁵

O comentário de Junker, publicado no esboço sobre vinte compositores, é especialmente interessante, pois menciona diretamente suas fontes, entre elas, o *Elements of Criticism*, de Lord Kames. Na primeira parte do artigo, Junker se serve da distinção que Kames faz entre o ridículo e

¹⁴³ Yorick é um personagem da obra “Tristram Shandy”, de Laurence Sterne. No século XVIII, Sterne era freqüentemente denominado de Yorick, e personagens desta obra, como Uncle Toby, se identificavam muito com o novo ideal da época, o do “humorista benevolente”, assim como Haydn. A relação entre estes dois autores é muito mencionada no início do século XIX.

¹⁴⁴ “...musikalischer Spassmacher, aber, so wie Yorik [sic], nicht fürs Bathos, sondern fürs hohe komische; und dies ist in der Musik verzweifelt schwer. Deswegen fühlen auch so wenige Leute – das Haydn Spass mache, und wenn er ihn mache.” In: JUNKER, Carl. *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782*. Alethinopel [Leipzig], p.19-21, 1782

¹⁴⁵ “Wir bemerken zwey Style oder zwey Epochen der haydenschen Compositionen. In dem ersten lachte Haydn oft aus vollem Halse; in den Compositionen der zweyten Epoche verzieht er blos die Miene zum Lächeln. Dies ist sehr erklärlich; das Alter macht ernsthafter. Selbst seyne Adagios, wo der Mensch eigentlich weinen sollte, haben oft das Gepräg des hohen Comischen.” In: *Ibid.*, p. 20

o risível, vinculando o riso risível e *urbano* ao alto-cômico, e o riso ridículo e a gargalhada, ao baixo. O risível, segundo ele, salta menos aos olhos, por ser mais elevado.

Ernst Ludwig Gerber, autor de uma enciclopédia biográfica (1792), corrobora a opinião que Junker tem da “segunda fase de Haydn”, ao dizer que ele é “...sempre elevado e grande, mesmo quando parece sorrir...”¹⁴⁶. Podemos supor que as “duas fases de Haydn” refiram-se antes ao olhar da crítica que à produção de Haydn, em si.

No fim do século XVIII, a relação entre a música de Haydn e a idéia de alto-cômico torna-se um lugar-comum. Suas agudezas são muito apreciadas porque são peculiares do compositor e geram o puro prazer estético, sem finalidade edificadora. Seu estilo é *urbano*, por ser engenhoso. O compositor Carl Ditters anotou em suas memórias um diálogo com o imperador austríaco José II, sobre a música de Haydn:

“Imperador: ‘O que pensas da música de câmara de Haydn?’

Ditters: ‘Que elas causam, corretamente, sensação em todo o mundo.’

Imperador: ‘Não achas que ele é às vezes um pouco jocoso?’

Ditters: ‘Ele tem o dom de ser jocoso, sem, contudo, rebaixar a Arte.’”¹⁴⁷

Vale lembrar que o cômico baseado na idéia do riso risível refere-se à expressão de qualidades que, segundo Sulzer, são peculiares, excêntricas, e ferem regras arbitrárias, e não absolutas. Vimos que estas também são qualidades próprias do *humor*. Desse modo, é fácil compreender como a representação cômica passou a refletir o *humor* do artista. Griesinger, o primeiro biógrafo de Haydn, vincula esta disposição de caráter ao uso do alto-cômico, que é “aparentemente sério”:

“uma travessura sem maldade, ou aquilo que os ingleses denominam *humor* era um traço principal no caráter de Haydn [sic]. Ele descobria facilmente o lado cômico de um assunto ou objeto

¹⁴⁶ “...allezeit erhaben und gross, selbst wenn er zu lächeln scheint...” In: GERBER, Ernst Ludwig. *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. Leipzig, 1790-92. p. 610

¹⁴⁷ “Emperor: What do you think of his chamber music pieces?

I: That they create a sensation in the whole world, and rightly.

E: Don’t you think that he trifles [tändelt] at times and altogether too much?

I: He has the gift of trifling without, however, lowering the art.” *Apud*. LANDON. H.C. Robbins. *Haydn: Chronicle and Works*. Bloomington: Indiana University Press, 1976-80. v. 2, p. 209

[*Gegenstand*]; mesmo aquele que tivesse passado apenas uma hora com ele, percebia o espírito de alegria nacional austríaca que nele prevalecia. Nas suas composições, esta *Laune* chama bastante atenção, e seus *allegros* [*sic*] e *rondeaux*, em especial, são organizados para provocar o ouvinte através de mudanças levianas do aparentemente sério ao mais alto grau do cômico, predispondo-o a uma alegria divertida.”¹⁴⁸

A associação entre a expressão humorística e o aspecto nacional, que se revela no “espírito austríaco” de Haydn, parece ser uma transposição direta de idéias inglesas, como as de Congreve, que, como vimos, afirma que “o humor é efeito da liberdade e dos direitos especiais que (apenas) os cidadãos ingleses gozam”. Griesing também enfatiza a natureza nacional da *Laune*, neste caso germânica.

As transformações no pensamento sobre o cômico, evidenciados nas críticas sobre Haydn, permitem observar a aceitação da música deste compositor no século XVIII. Veremos, a seguir, quais são as espécies de procedimentos técnicos que, segundo a crítica setecentista, conferem à música da moda seu aspecto cômico.

2.2. ASPECTOS TÉCNICOS NEGATIVOS DA MÚSICA DA MODA

As críticas a Haydn que apontam “erros” em suas composições apresentam dois aspectos: o primeiro, *técnico*, refere-se à falta de conhecimento das regras do contraponto. Às vezes esta ignorância é parcial. Ela leva os compositores a escrever uma música superficial, na qual a predominância da voz superior “prova” a falta de técnica contrapontística. O segundo aspecto,

¹⁴⁸ “Eine arglose Schalkheit, oder was die Britten *Humor* nennen, war ein Hauptzug in Haydn’s Charakter. Er entdeckte leicht und vorzugsweise die komische Seite eines Gegenstandes, und wer auch nur eine Stunde mit ihm zugebracht hatte, musste es bemerken, dass der Geist der österreichischen National-Heiterkeit in ihm atme. In seinem Kompositionen zeigt sich diese Laune ganz auffallend, und besonders sind seine Allegros und Rondeaux oft ganz darauf angelegt, den Zuhörer durch leichtfertige Wendungen des anscheinenden Ernstes in den höchsten Grad des Komischen zu necken, und fast bis zur ausgelassene Frölichkeit zu stimmen. Eben so ist die früher erwähnte Abschieds-Symphonie ein durchgeführter musikalischer Scherz.” In GRIESINGER, Georg August. Biographische Notizen über Joseph Haydn. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, n. 47, p.738, 1809

indecoroso, baseia-se na mistura indesejável de matérias e estilos, que resultam em uma música involuntariamente cômica.

2.2.1. ERROS TÉCNICOS

2.2.1.1. erros de contraponto

Vimos que os críticos alemães desqualificavam a música italiana pelo excesso do cômico e desprezavam suas influências sobre a música nacional. A falta de conhecimento, por parte destes compositores, dos preceitos do decoro, e as falhas na representação das paixões só eram justificáveis pela rudeza dos compositores, que ignoravam até mesmo as regras de composição, elementos mais fundamentais da música, tornando-se simples imitadores de maus exemplos. É neste tom que Agricola se refere às seis sinfonias de [Johann Caspar Ferdinand] Fischer publicadas em 1765:

“Que ele [o editor] atribua a um herói alemão [Fischer] sinfonias que apresentam o parálítico [Lahm], o não-melódico, o baixo, o burlesco, o fragmentado, todos (como Telemann já dizia) os ataques febris da alternância rápida e constante entre o *piano* e *forte*, etc. dos mais novos compositores italianos – disto nos admiramos realmente. Gostaríamos de ler um ensaio deste compositor, no qual ele defenda seus procedimentos de acordo com as regras do gosto musical bom e saudável. Apostamos que o motivo principal seria este: porque os mais novos italianos assim fazem (...). No entretempo, nós, alemães, (...), nos esforçamos para continuar a semear, o quanto formos capazes, o elevado, o digno, o afetuoso, o comovente, a boa condução da harmonia pura, a expressão nobre, etc. na música. Ouvintes de sensibilidade fina e esclarecida poderão, então, julgar qual nação terá apresentado primeiramente um Rafael, um Coreggio ou um Ticiano musical.”¹⁴⁹

¹⁴⁹ “dass er [Fischer] aber einem deutschen Helden, Sinfonien zueignet, welche alle das Lahme, das Unmelodische, das Niedrige, das Possierliche, das Zerstückelte, alle (wie Telemann eins sagte) fieberhaften Anfälle des beständigen geschwinden Abwechselns des Piano und Forte u.s.w. der neuesten Italiänischen Modecomponisten an sich haben; - darüber wundern wir uns wirklich. Wir möchten eine Abhandlung dieses Verfassers lesen, worinn er sein Verfahren nach den Regeln des gesunden und guten musikalischen Geschmacks rechtfertigte. Wir wetten, der Hauptgrund würde dieser seyn: weil die neuesten Italiäner so machen (...). Inzwischen wollen wir andern Deutschen, (...) uns bemühen, das Erhabene, das Würdige, das Zärtliche, das Rührende, den schönen Gesang, die reine Harmonie, den edlen Ausdruck u.s.w. in der Musik nach unserm Vermögen fortzupflanzen (...). Zuhörer von feiner, vernünftiger, geläuterter Empfindung mögen alsdenn urtheilen, welche Nation zuerst einen musikalischen Raphael, oder Coreggio

Agricola nomeia procedimentos que, determinados pelo cômico, são vulgares e errados. Enquanto alguns são difíceis de se identificar musicalmente, como o “paralítico”, outros são claramente reconhecíveis e característicos do novo estilo: o “não-melódico”, (excesso de virtuosismo “vazio”), o “fragmentado” (*arpeggios* repetidos), a alternância rápida entre o *forte* e o *piano* e o uso de matéria *baixa* em uma sinfonia (inserção de movimentos de dança). Afirma que o compositor, sendo rude, não conhece regras do *gosto* bom e saudável, e, assim, apenas as imita, sem utilizar a razão. Isso torna ainda mais louváveis os concertos de cravo (recentemente publicados) de C.P.E.Bach, que, segundo o *Hamburgische Unterhaltungen* [“Diálogos Hamburgueses”], evitam os *erros* italianos:¹⁵⁰

“Para os conhecedores da música boa, advinda do coração, e amigos do gosto natural, não-colorido e não-extravagante [aberwitzig], estes concertos serão certamente desejáveis. E ainda apostamos que o sr. **Bach** não utiliza baixos de rufar de tambor [Trommelbässe], nem tilintar [Geklimper] e barulhos de acordes quebrados [*arpeggios*], nem o cruzamento percutido das mãos, nem passagens barulhentas por todo o teclado, nem uivantes corridas cromáticas ascendentes e descendentes; nenhuma destas belezas da moda dos novos italianos e dos seus macaqueadores, entre os alemães, franceses, etc... – nada disto ele utilizará.”¹⁵¹

Para o crítico do *Hamburgische Unterhaltungen*, os compositores alemães que aderiram ao gosto da moda eram menos que imitadores: eram macaqueadores. O macaco faz parte de muitos emblemas setecentistas que tratam da imitação, entre eles o *Der Affenspiegel* [“O Espelho do Macaco”] da figura abaixo, publicado por Johann Theodor de Bry (Frankfurt, 1627)¹⁵². Nestes

oder Titian u. hervorgebracht haben wird.”. In: AGRICOLA, Johann Friedrich . Six Symphonies a II Violons Haut-bois, ou flutes traversieres Cors de Chasse, Fagots, Violettes et Basses (Leipzig: Breitkopf, 1765). In: *Allgemeine Deutsche Bibliothek*. Berlin und Stettin: Nicolai, 1766, p. 270-272

¹⁵⁰ As críticas musicais, no século XVIII, geralmente eram publicadas anonimamente. Este fato conferia a elas maior objetividade, segundo o pensamento setecentista.

¹⁵¹ “Kennern der guten aus dem Herzen kommenden Musik, und Freunden des natürlichen nicht bunten und aberwitzigen Geschmacks werden diese Conzerte [C.P.E. Bach, Kl. Konz.] gewiss erwünscht seyn. Und doch wetten wir, Hr. **Bach** wird keine Trommelbässe, kein Geklimper und Geräusch von gebrochenen Akkorden, kein paukenmässiges Überschlagen der Hände, keine polternde Läufe durchs ganze Clavier, kein heulendes Wettrennen durch die halben Töne auf und nieder, keine von allen den Modeschönheiten der Neu=Italiäner und ihrer Nachäffer unter den Deutschen, Franzosen, etc. – alles das wird er nicht anbringen.” In: *HAMBURGISCHE Unterhaltungen*, Hamburg, n. 10, p. 127, 1770

¹⁵² BRY, Johann Theodor. Proscenium vitæ humanæ siue Emblematicvm Secvlarivm, Ivcvndissima, & artificiosissima varietate Vitæ Hymanæ & seculi huius deprauati mores, ac studia peruersissima : Versibvs Latinis, Germanicis, Gallicis & Belgicis ita adumbrantium ... = Weltliche lustige newe Kunststück/ der jetzigen Welt Lauff farbildende/ mit artlichen Lateinischen Teutschen/ Frantzösischen vnd Niderländischen Carminibus vnd Reymen gezieret/ fast

emblemata, este animal representa a imitação sem o uso do juízo (já que se trata de um animal) das ações humanas.



fig. 1: emblema Der Affenspiegel [“O Espelho do Macaco”], de Johann Theodor de Bry (Frankfurt, 1627). Esta figura é acompanhada do seguinte texto, em alemão:

“Besieh in diesem Spiegel reyn/

Wie gross und breyt dein Kröse seyn/

Hastu sie grösser/ dann ich thu/

Bleyb du ein Aff lass mich in ruh.“

[Observa neste espelho/ Quão grandes e largas são as tuas rugas/ Se forem maiores/ que as minhas/ seja tu o macaco, deixe-me em paz.]

dienlich zu einem zierlichen Stamm vnd Wapenbüchlein / An Tag gegeben/ vnd in Kupffer gestochen Durch Joan. Theodorum de Bry. Franckfurt:Fitzer, 1627. Disponível em: <http://diglib.hab.de/drucke/xb-6550/start.htm?image=00064>. Acesso em 03 ago. 2004

Os “erros” de contraponto que os compositores alemães viam na música de influência italiana estavam também presentes na música de Haydn: Junker diz, na pequena biografia publicada no Almanaque Musical de 1782 que “Hayden [sic] foi xingado pelos berlinenses, pela falta de correção de seu contraponto”¹⁵³, e Burney, viajante inglês, confirma que este tipo de censura provinha dos críticos alemães: “um amigo em Hamburg [Ebeling] me escreveu em 1772 que ‘ (...) quanto às regras, eles [Haydn, Ditters, Filz], não conhecem senão poucas delas.”¹⁵⁴ E o *Hamburgische Unterhaltungen* afirma que “os erros de Haydn e Ditters não são recomendáveis.”¹⁵⁵

2.2.1.2. dobra de oitavas

Dentre os procedimentos duvidosos da música *da moda*, o mais freqüentemente associado à produção de Haydn é o uso da dobra de oitavas na sonata e em suas espécies, como a sinfonia e o quarteto. As oitavas paralelas eram típicas dos *Gassenhauer*, as serenatas que os músicos “populares” tocavam na rua. Procedimentos como este revelavam falta de arte e só eram justificáveis, para o homem discreto, se utilizados como artifícios para simular rudeza, representando assim, em forma de caricatura, os gêneros baixos. Sua adoção, no âmbito de uma forma como a sonata (sinfonia, quarteto, etc...), que tradicionalmente representava paixões elevadas, era muitas vezes mal vista. Lembre-se que o uso de oitavas paralelas é um dos erros mais primários, no contraponto.

“Um Hayden [sic] é jocoso, agradável e cheio de invenção em seus quartetos; suas sinfonias são do mesmo tom. Porém, se seus minuetos em oitavas são do gosto de todos, prefiro não decidir sobre isto.

¹⁵³ “...Hayden[sic] ist einmal von den Berlinern über die Incorrect seyenes Satzes ausgehuntu worden...” In: JUNKER, Carl. *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782*. Alethinopel [Leipzig], 1782, p. 20

¹⁵⁴ “...and a friend at Hamburg [Ebeling] wrote me Word in 1772 that ‘ (...) as for the rules, they [Haydn, Ditters, Filz] knew but little of them.”. In: BURNEY, Charles. *Muzikale Reizen (The Present State of Music in Germany, the Netherlands and the United Provinces)*, London, 1773). Antwerpen: Hadewijch, 1991, p.459

¹⁵⁵ “doch sollten Campionis Fehler angeführt, und Haydn und Ditters nicht empfohlen werden.” In: *HAMBURGISCHE Unterhaltungen*. Hamburg, p. 165, 1769

Eles são bons para a diversão, mas rapidamente imaginamos estar ouvindo pai e filho pedindo esmola e cantando em oitavas, e isto é um mau objeto para imitação musical.”¹⁵⁶

A crítica acima, do *Hamburgische Unterhaltungen* de 1766, foi rebatida em 1767, no *Wiener Diarium* [“Diário Vienense”], um dos raros jornais austríacos do século XVIII. Estas são algumas das mais antigas menções à música de Haydn. O autor informa o seguinte:

“a arte de escrever as partes externas em oitavas paralelas é sua invenção, e não podemos negar que isto é atraente, mesmo se aparece raramente e de modo haydniano (...). O editor do *Hamburgische Unterhaltungen* que se sentiu incomodado pelas oitavas dobradas dos nossos compositores, deveria saber que a maioria das sinfonias de Graun [mestre-de-capela em Berlim] contém andantes nos quais o fagote se move em oitavas com o *traverso*, e não ocorreu a ninguém dizer: isso é como pai e filho pedindo esmola no mesmo tom. Só quem tem sentimentos enrijecidos não aprecia a gentil persuasão da dobra de oitavas quando elas são recortadas através de um pano de fundo harmônico.”¹⁵⁷

Com o sucesso de Haydn e da música *da moda*, a admiração pelo compositor progressivamente suplantou o preconceito com relação aos seus *erros* de contraponto, e estes mesmos procedimentos passaram a ser vistos como expressões da *Laune* original do compositor:

“os primeiros quartetos de Haydn causaram sensação em 1760, e, enquanto alguns riam e se compraziam com a extraordinária ingenuidade e alegria que neles predominava, em outros lugares do continente [norte da Alemanha], as pessoas gritavam contra a decadência da música em brincadeiras cômicas e em oitavas impensáveis [*unerhört*]. – era a maneira de reforçar, nos quartetos, a melodia através de oitavas, ou de utilizar o primeiro e o segundo violino em oitavas (o que nas grandes orquestras, em lugares expressivos, produz tão grande efeito). Mas, apesar de todas as reclamações, acostuma-se facilmente a essa maneira. Até já foi imitada.”¹⁵⁸

¹⁵⁶ A Haydn is pleasant, witty, and full of inventiveness in his quartets; his symphonies and trios are of the same mettle. Whether, however, his minuets in octaves are to everyman's taste is something I will leave undecided. They are good for amusement; but one easily gets the Idea one is hearing father and son begging by singing octaves: and that is a bad object for musical imitation.” *Apud.* LANDON, Robbins. *Op. cit.*, v. 2, p. 12

¹⁵⁷ “the art of writing the outer parts in parallel octaves is his invention, and one cannot deny that this is attractive, even if it appears rarely and in a Haydnian fashion.(...) The editor of the *Hamburgische Unterhaltungen*, who was annoyed about the octave doubling of our composers, must know that most of the Symphonies by Graun contain Andanti in which the bassoon moves in octaves with the transverse flute; and it occurred to no one to say: it is as if father and son were begging alms in one tone. One must have blunted feelings not to appreciate the gentle persuasion of the octave doublings when they cut through a full harmonic background.” In: [s;n.] In: *Wiener Diarium* n° 26, 1767. *Apud.* LANDON, Robbins. *Op. cit.*, vol. 2, p. 130

¹⁵⁸ “und in anderen Gegenden schrie man über die Herabwürdigung der Musik zu komischen Tändeleien und über unerhörten Oktaven. – Er war es nemlich, der die Manier, die Melodie durch die Oktave zu verstärken, oder erste

A crítica se refere muitas vezes a Haydn como o responsável pela introdução das oitavas paralelas no âmbito da música séria:

“que ele tenha de fato introduzido o movimento em oitavas paralelas, isto é, para mim, uma coisa boa, pois ele pode produzir grande efeito, sem levar em consideração o que é certo ou errado, e, isto, pelo menos para o ouvido, tem a mais exata proporção com a oitava simples.”¹⁵⁹

O uso das oitavas paralelas se consolidou quando este procedimento passou a ser visto como um efeito timbrístico:

“ainda devemos observar que Hayden [sic] encontrou uma forma totalmente nova para o minueto, que o uso dos uníssonos elevados [oitavas paralelas] pertence a ele quase como invenção, e que ele deixa entrever uma sabedoria específica em seus acompanhamentos, de modo a ligar todo o efeito de sua harmonia à originalidade de suas melodias.”¹⁶⁰

2.2.1.3. técnica vazia

No século XVIII começaram a aparecer na Europa muitos virtuosos instrumentais, que geralmente também compunham as peças que executavam. O propósito destas composições era fundamentalmente o de demonstrar a agilidade técnica do executante. Provavelmente estas peças estão entre aquelas que o crítico do *Hamburgische Unterhaltungen* acima, condena, por se servirem de “corridas uivantes ascendentes e descendentes em semitons e passagens barulhentas por todo o teclado”. A técnica *vazia*, que pode ser considerada como uma espécie de erro de compreensão sobre a função real da música, é assunto constante das críticas ao novo estilo.

und zweyte Violin in Oktaven einhergehen zu lassen, welche in grossen Orchestern, bey ausdrucksvollen Stellen, so grosse Wirkung thut, in diesen seinen Quatros zuerst einführete. Man gewöhne sich aber bald, trotz alles Schreyens an diese Manier. Na, man ahmte sie endlich gar selbst nach.” In: GERBER, Ernst Ludwig. *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. Leipzig: [s.n.] 1790-92, p. 611. Gerber republicou este ensaio no *Museum der Gelehrte Künste* (Bresslau, 1802).

¹⁵⁹ Dass er eigentlich den Octavengang eingeführt; -- ist mir lieb; denn er kann oft, ohne Rücksicht, auf Richtig- oder Unrichtigkeit grosse Wirkung hervorbringen; und hat wenigstens führs Ohr, das genaueste Verhältniss zur einfachen Oktav.” In: JUNKER. *Op. cit.*, 1782, p.21

¹⁶⁰ “Noch ist anzumerken, dass Hayden fürs Menuett eine beynahe ganz neue Form erfand, dass ihm der Gebrauch des erhöhten Unissons beynahe als Erfindung gehöre, und dass er eine besondere Weisheit in seynen Begleitungen blicken lasse, so dass er mit dem Originellen seyner Melodien die ganze Wirkung der Harmonie verbinde.” JUNKER. *Op. cit.*, p. 20

Para Johann Christoph Koch, autor do já mencionado artigo sobre o gosto da moda na música, assim como para o crítico do *Hamburgische Unterhaltungen*, a pura técnica mecânica, que ele também denomina de *hocus-pocus*, “suscita a mesma admiração que um charlatão ou prestidigitador, mas, de modo algum, aquele prazer que é a verdadeira finalidade da música.”¹⁶¹ Por técnica *vazia*, ele entende a habilidade técnica que tem um fim em si mesma (a demonstração da habilidade mecânica do instrumentista), não servindo para a representação de emoções, que são para ele a verdadeira finalidade da música.

Johann Gottlieb Türk escreve em seu método de piano (1789) que “toda boa peça musical tem algum caráter específico dominante, isto é, o compositor expressou nela algum grau determinado de alegria, ou tristeza, de jocosidade ou seriedade, de ira ou relaxamento, etc...”, e pergunta: “mas onde ficam os jogos engenhosos [witzig] de pensamento? – não são, hoje em dia, muitas peças instrumentais, especialmente para o piano, apenas brincadeiras artificiais, que parecem ter sido escritas apenas para excitar a admiração sobre a técnica do executante?”¹⁶² Para Türk, peças cuja função é exibir virtuosismo são como agudezas afetadas, que carecem de fundamento verdadeiro, ou seja, não representam as paixões humanas mais profundas.

2.2.1.4. predominância da voz superior

Para Koch, em seu artigo no *Journal der Tonkunst* [“Jornal da Música”], 1791, a falta de conhecimento, por parte dos compositores, das regras do contraponto, os faz escrever música superficial. A falta de técnica polifônica revela-se, na música *da moda*, na predominância dada à voz superior. Assim, o *Critischer Entwurf* [“Esboço Crítico”], por exemplo, ao censurar obras de

¹⁶¹ “Blosse mechanische Fertigkeit kann zwar Bewunderung derselben erwecken, und diese erweckt auch der Gaukler und Taschenspieler; diese Bewunderung ist aber bey weitem noch nicht dasjenige Vergnügen, welches zu erwecken, der eigentliche Zweck der Tonkunst ist.” In: KOCH. *Op. cit.* p. 85

¹⁶² “Ein jedes gute Tonstück hat irgend einen bestimmten* (herrschenden) Charakter, das heisst, der Komponist hat einen gewissen Grad der Freude oder Traurigkeit, des Scherzes oder Ernstes, der Wuth oder Gelassenheit u.s.w. darin ausgedruckt. In: *Ibid.*, p. 85

*aber wo bleiben die witzigen Gedankenspiele? – sind nich gegenwärtig viele Instrumentalstücke, besonders für das Clavier, blosse künstliche Spielereyen, die nur geschrieben zu seyn scheynen, um allenfalls Bewunderung über die Fertigkeit des Spielers zu erregen?” In: TÜRK, Johann Georg. *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende* (Leipzig und Halle, 1789). Kassel: Bärenreiter, 1997 (*fac-simile*). I,5,2, p. 114

“Heiden, [sic] [Carl Georg] Toeschin, [Christian] Cannabich, [Anton] Filz e [Gaetano] Pugnani”, diz o seguinte:

“os erros de composição [Satz], principalmente no ritmo, e em grande parte, um grande desconhecimento do contraponto, sem o qual ninguém ainda compôs um bom trio, são muito comuns em todas estas [peças]. Apenas as elogia aquele, para quem uma linha de bela melodia é tudo. Os novos trios da moda são freqüentemente verdadeiros solos ou duetos que podem ser transformados em qualquer coisa. O mesmo vale para os quartetos destes senhores.”¹⁶³

O autor inglês (anônimo) do *European Magazine* (1784) sugere que este tipo de censura provém da crítica alemã:

“os alemães invejosos foram muito longe, até mesmo a ponto de escrever contra ele [Haydn]; e surgiram muitos panfletos em língua alemã para depreciar sua estima pública, argumentando que suas obras eram por demais superficiais, insignificantes e pouco cultivadas, acusando-o de fundar uma nova doutrina musical, e introduzindo sons totalmente desconhecidos naquele país ...”¹⁶⁴

Essa crítica foi traduzida para o alemão e editada no *Allmanach [sic] der k.k. National-Schaubühne auf das Jahr 1788* [“Almanaque do Teatro Nacional Imperial do Ano de 1788”], em Viena.

No final do século XVIII, ainda que a predominância da voz superior não possa ser considerada um erro em si, revela falta de conhecimento, por parte do compositor. É interessante lembrar que, no final do século XVI, a música, como *seconda prattica*, também se dissociou da polifonia renascentista através do uso da melodia acompanhada.

* * *

¹⁶³“Die Fehler gegen den Satz, besonders gegen den Rhythmus, und meistens eine grosse Unwissenheit des Contrapuncts, ohne die noch keiner ein gutes Trio gemacht hat, sind in allen diesen [Sinfonien von Haydn u. a.] sehr häufig. Nur der lobt sie, dem eine Zeile glänzende melodie alles ist. Die neumodischen Trio's sind oft ehrliche Solo's oder Duetten gewesen, die man zu allem machen kann. Eben das gilt auch von den Quatuor's dieser Herren.” In: STOCKHAUSEN, Christian. *Critischer Entwurf*. Berlin, p. 270, 1766

¹⁶⁴“[the jealous germans] even carried it so far as to write against; and many pamphlets in the German language appeared in print to depreciate him in the public esteem, alledging his works were too flightly, trifling and wild, accusing him at the same time as the inventor of a new musical doctrine, and introducing a species of sounds totally unknown in that country.”. *Apud*. LANDON, Robbins. *Op. Cit.* v. 2, p.496-7

Apesar das críticas acima, os “erros de contraponto” na obra de Haydn não foram aspectos tão condenados pelos críticos quanto a mistura de gêneros que suas peças apresentam, como podemos comprovar na afirmação de Carl Junker em seu esboço sobre Haydn:

“que Haydn tenha pecado contra as regras do contraponto, isto perdoarei, como Gretri [sic, André Gretry, 1741-1813], pois elas são uma teoria muito sutil que afasta o artista que se atém demais a ela das maiores belezas.”¹⁶⁵

Procedimentos que violam as convenções do contraponto tradicional, como a oitava paralela, vistos como efeitos peculiares, refletem, num olhar positivo, a originalidade da produção de Haydn. Neste sentido, observa-se que o sucesso da música deste compositor no século XVIII está muito relacionado à valorização dos procedimentos humorísticos, que justificam o desrespeito a convenções “arbitrárias”. Expressando uma opinião muito comum no fim do século XVIII, Haydn afirma, em sua autobiografia (1776), que somente as coisas que ofendem os ouvidos podem ser consideradas como erros.

Com respeito ao segundo tipo de crítica, que condena o excesso de exibição técnica, seja pela falta de conteúdo patético, seja pelo desconhecimento do contraponto, László Somfai observa que, no final do século XVIII, a ênfase do processo de criação e apresentação do discurso musical começou a se deslocar do *elaboratio* (a elaboração do discurso) para o *actio* (a performance, propriamente dita)¹⁶⁶, que justifica o sucesso que lograram os virtuosos e sua proliferação por toda a Europa. O aparecimento desta classe de músicos justifica uma escrita mais exigente por parte de compositores do final do século XVIII, como a que se observa, por exemplo, nos quartetos *op.* 33 de Haydn. A crítica à superficialidade das paixões representadas nessas obras será justificada pelo louvor às qualidades individuais, humorísticas que elas expressam.

¹⁶⁵ “Dass Hayden oft wider die Regeln des Contrapunkts fehlt, will ich ihm schenken, wie Gretri: denn nur zu oft ist sie zu subtile Theorie, die den Künstler, der sich zu genau an sie bindet, von grössern schönheiten abhält. JUNKER, Carl. *Portefeuille für Musikliebhaber*. Leipzig: Ostermesse, 1792. p. 64-67

¹⁶⁶ SOMFAI, László. Vom Barock zur Klassik. In: *Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte*, n. 2, Eisenstadt: [s;n.], 1972, p. 65. Reticamente, a criação e apresentação de um discurso consta de 5 fases distintas: *inventio* (invenção das idéias), *dispositio* (disposição das mesmas), *elaboratio* (elaboração), *actio* (performance) e *memória* (memorização). Este processo também é descrito, com relação ao discurso musical, por Mathesson (in: *Vollkommene Capellmeister*, 1739, §17,2).

Desta forma, o fortalecimento do ideal do humor teve importante papel na reavaliação de certos procedimentos técnicos na obra de compositores como Haydn.

2.2.2. MISTURA DE GÊNEROS

O aspecto mais criticado na música de Haydn é a inserção de movimentos de gênero baixo, como o minueto e o rondó, em formas tradicionalmente altas, como a sonata. Observaremos a questão mais detalhadamente, a seguir.

2.2.2.1. Minuetos

Carl Spazier é autor de um artigo denominado “Sobre minuetos em Sinfonias”, publicado em 1791 na revista *Musikalisches Wochenblatt* [Semanário Musical]. Ele critica, nesse artigo, a inserção inadequada de minuetos em sinfonias, comum nas obras de autores germânicos, como os que produziam em Viena ou Mannheim. Ele representa o pensamento de muitas críticas de sua época, e sua discussão sobre a mistura de gêneros musicais é uma das mais detalhadas que encontramos entre as críticas a Haydn.

Spazier fundamenta sua argumentação nos preceitos estéticos de Carl Philipp Moritz (1757-1793), responsável pela cadeira de Teoria das Belas Artes na Academia de Ciências de Berlim. Moritz, por sua vez, era seguidor de idéias inglesas sobre as artes, que ele defende e descreve em seu *Über die bildende Nachahmung des Schönen* [Sobre a Representação Artística do Belo], publicado em Berlim em 1788. Assim, Spazier parte do pressuposto estético de que “o belo existe por si próprio e é um fim em si mesmo, diferindo, neste sentido, do simplesmente prático”.

Spazier utiliza categorias estéticas para julgar a qualidade de obras musicais, como a sinfonia, e invoca o princípio da unidade, prescrevendo que “todas as peças devem manter o caráter que anunciam até o fim”, não se devendo permitir que a sinfonia seja “uma corrida e um bramido de tons unidos em uma mistura musical sortida”.¹⁶⁷ Spazier justifica sua desaprovação pela inserção de minuetos em sinfonias, fundamentando-se na falta de unidade resultante da justaposição de afetos baixos, da dança de corte, e altos, próprios da sonata. O efeito misto é, como já vimos, vicioso, já que, não sendo unitário, não pode, eticamente, figurar a virtude, e, assim, é ridículo. Porém, como a forma sonata requer ocasião séria, o resultado é, também, indecoroso.

A emoção representada deve, portanto, deve sujeitar-se ao gênero, que J.A. Hansen define como “o protocolo que classifica e hierarquiza a matéria”¹⁶⁸. Por isso, Spazier afirma que ela não deve ser “um jogo livre e caprichoso do engenho do compositor”, pois a classificação não é subjetiva, mas retoricamente codificada. Spazier, apesar de promover idéias estéticas como a do belo em si, não se desvincula dos ideais de representação fundamentados no decoro. Esta posição o faz criticar sinfonias que contenham minuetos, como as de Haydn:

“Acredito que nas sinfonias, em especial nas grandes sinfonias orquestrais (...), os minuetos que entraram na moda, ou movimentos com figurações de minuetos, pelo menos no meu entender, não são aceitáveis. (...) Eles são *contra a unidade* da sinfonia. (...) Em seguida considero os minuetos como anti-efetivos pois eles simplesmente nos lembram, em ocasião inoportuna, o salão de dança e [refletem] o uso inadequado da música, e, se forem caricaturados – como é frequentemente o caso [dos minuetos] de Haydn e Pleyel – suscitam o *riso*. Se isto é verdade, não precisamos mais perguntar se os minuetos são aceitáveis nas dignas sinfonias. Mas não se tem levado nada disto em consideração, e

¹⁶⁷ “[das Schöne ist um sein selbst willen und in sich selbst vollendet, und scheidet sich in so fern von dem bloß Nützlichen (...)] jedes Stück muss seinen Charakter, den es ankündigt, bis ans Ende durchführen] (...) man wird doch wohl dieselben [die Sinfonie] nicht in einem unbestimmten Geseuse und Gebrause von zusammenverbundenen Tönen und in einem musikalischen Allerlei bestehen lassen wollen, oder sie ganz nur auf ein freies, launiges Spiel des Witzes des Komponisten einschränken.” In: SPAZIER, Carl. *Musikalisches Wochenblatt*, v.2, n. 12, p. 91-2, 1972

¹⁶⁸ HANSEN, João Adolfo. Barroco, Neobarroco e outras Ruínas. In: *Teresa: Revista de Literatura Brasileira da USP*, no. 2 (2001), p. 28

eles têm sido atirados [nestas] até mesmo em pequenas quantidades [minueto e trio], sem nenhum motivo ou preparação, interrompendo e comprometendo a continuidade da sinfonia.¹⁶⁹

Ao mencionar o efeito ridículo da inserção de minuetos em sinfonias, Spazier parece deixar de levar em conta a idéia do riso risível, que, não se amparando nas categorias de decoro, permite o uso de misturas incongruentes, como gênero baixo/ estilo engenhoso, gênero alto (sonata)/ gênero baixo (dança). O critério estético da unidade desautoriza, segundo ele, todas as misturas, e, assim, é muito próximo da idéia de decoro.

Embora Spazier demonstre tolerância em relação ao *humor*, critica excessos advindos desta qualidade pessoal de Haydn, e atribui a esta característica a adoção de procedimentos como a mistura de gêneros.

“É uma pena, no meu entender, que o humorístico *Hayd’n* [sic], que é inesgotável em idéias, e que faz troça, com sua *Laune* travessa, ora deste, ora daquele instrumento, ainda considere válido inserir, no grande Todo da sua sinfonia, **minuetos**. Que estas coisas que se entremearam em nossas sinfonias sejam, de uma vez por todas, banidas!”¹⁷⁰

Johann Adam Hiller, no artigo *Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek* [Esboço Crítico para uma Biblioteca Musical], publicado em 12 capítulos no *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* [Notícias semanais Concernentes à Música] em 1768, também enfatiza a frieza resultante da mistura indecorosa que ele observa na inserção de minuetos em sinfonias de compositores como Haydn:

¹⁶⁹ “Ich behaupte also, dass in Sinfonien, insonderheit grösseren Orchestersinfonien (...), die zur Mode gewordenen Menuetten, oder Sätze mit Menuettfiguren, wenigstens nach meinem Gefühl, nicht zulässig sind. (...) Sie sind *wider die Einheit* der Sinfonie.(...). Sodann halte ich die Menuetten darum für effectwidrig, weil sie (...) schlechterdings zur Unzeit an den *Tanzboden* und an den Missbrauch der Musik erinnern; und, sind sie karrikaturirt – wie dies mit den Hayd’nschen und Pleyelschen öfters der Fall ist – das *Lachen* erregen. Ist das letzteren so kann es keine Frage mehr seyn, ob Menuetten bei edlen Sinfonien (...) zulässig sind. Aber auch das alles nicht genommen, so sind sie gar *zu kleine Massen*, die, ohne alle Veranlassung und Vorbereitung zwischendurch geworfen werden, und welche das Stetige und Fortströmmende der Sinfonie nur stören und aufhalten.” In: SPAZIER. *Op.cit.*, v. 2, n. 12, p. 91-2, 1792

¹⁷⁰ “Nur schade, nach meiner Meinung, dass [der humoristische *Hayd’n* [sic], der unerschöpflich an Einfällen ist, und der, in seiner muthwilligen Laune, bald dies, bald jenes Instrument neckt, - 3] es noch immer der Mühe wert hält, in das grosse Ganze seiner Sinfonien - *Menuetten* hineinzuschieben. Möchten doch diese Dinger, die sich seit einem Jahrzehend [sic] gar zudringlich in unsere Sinfonien hineingefunden haben (...), doch endlich mal abkommen!” In: SPAZIER. *Op. cit.*, v. 1, n. 10, p. 79, 1791

“Ultimamente temos ouvido muitas peças que, devido à nova disposição e ao tom alterado, que recaem tão freqüentemente no cômico e no jocoso, parecem reprimir tudo o que se escreveu até agora. Adivinha-se que estamos falando das sinfonias dos senhores Hofmann, Hayden [sic], Ditters, Fils, etc. É verdade que encontramos nestas peças movimentos trabalhados, dignos e patéticos (...); [porém,] os minuetos e trios colocados entre os movimentos maiores dão ao todo um certo ar de alegria que convém melhor à sinfonia, do que se quiséssemos demonstrar Arte inoportunamente, com cânones em caranguejo e outros artifícios harmônicos¹⁷¹; porém, esta singular mistura da escrita, do sério e do cômico, do alto e do baixo, que freqüentemente encontramos reunidos em uma e na mesma peça não tem às vezes um efeito ruim?”¹⁷²

Para Hiller, a falta de decoro não advém da inserção, em si, do minuetto na sinfonia, mas da disposição interna de certos minuetos, cuja linguagem engenhosa, cheia de artifícios, não se harmoniza com a matéria baixa, da dança. Se considerarmos a produção instrumental de Haydn, no entanto, poderemos observar que os minuetos e as formas a ele relacionadas, como o *scherzo*, são formas muito utilizadas por Haydn para fazer experimentações engenhosas. A variedade de agudezas que ele aplica nestas danças é grande, bastando citar, entre muitos exemplos, o minuetto do quarteto op. 20/4, que contém um interessante jogo rítmico que mescla tempos binário e ternário ou o minuetto da sinfonia 47 (1772), com seu cânone *alla roverso*.¹⁷³

Nos minuetos de Haydn, a surpresa advém da quebra de expectativa pressuposta pelo conhecimento do gênero, que produz um prazer risível, não fundamentado na idéia de vício e desvinculado da idéia de estilo baixo. Este pensamento justifica procedimentos como os acima citados, libertando-os de um sentido negativo. A substituição do nome

¹⁷¹ A sinfonia 47, por exemplo, publicada em 1772, possui um bizarro minuetto e trio, ambos escritos em *canone alla roverso*

¹⁷² “Neuerer Zeit hat man eine menge hieher gehöriger Stücke gesehen, welche vermöge der ihnen gegebenen neuen Einrichtung, und des veränderten Tons, der so oft ins Comische und Tändelte fällt, alles bisher angeführte, bey nahe verdrungen zu haben scheinen. Man erräth vielleicht, dass wir von den Sinfonien der Herren Hofmann, Hayden, Ditters, Fils, u.s.w. reden. Es ist wahr, man findet wohl gearbeitete, prächtige und Affectvolle darunter; [...]; die zwischen die grossern Sätze gestellten Menuetten und Trii geben dem Ganzen eine gewisse Mine der Lustigkeit, die sich freylich zur Sinfonie besser schickt, als wenn man seine Kunst zur Unzeit mit Krebsgängigen Canonen, und andern harmonischen Spielwerken zeigen wollte; aber sollte das seltsame Gemisch der schreibart, des Ernsthaften und Comischen, des Erhabenen und Niedrigen, das sich so oft in ein und demselben Satze beysammen findet, bisweilen eine Üble Wirkung thun?”. In: HILLER. Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek. In: *Op. cit.*, n. 14, p. 107, 3. otu. 1768

¹⁷³ Hogwood, em seu artigo “In defense of the Minuet and Trio”. (In: *Early Music*, London, p. 236-250, mai. 2002), comenta que movimentos *al rovescio*, freqüentes no século XVIII, eram raramente totalmente escritos, de modo que esperava-se que o executante os lesse, ele próprio, de trás para a frente.

***minueto por scherzo* nos quartetos de cordas *op.33*, que veremos mais detalhadamente adiante, parece refletir esta nova postura na obra de Haydn.**

2.2.2.2. Rondós

O minueto não é o único movimento que se insere na estrutura da sonata (e de suas diferentes espécies, como o concerto, a sinfonia e o quarteto de cordas), no final do século XVIII, de forma *indecorosa*: os rondós são também tão criticados quanto frequentes nas peças instrumentais dessa época. Os primeiros quartetos de cordas de Haydn que incluem rondós pertencem ao op. 33 (números 2,3 e 4). Nos quartetos restantes deste *opus* (1,5 e 6), ele utiliza a forma bitemática¹⁷⁴. Haydn logra, nos quartetos op. 33, um equilíbrio diferente do alcançado nos quartetos anteriores, op. 20, nos quais ele associa um final engenhoso (fugas a 3 e 4 *soggetti*) a minuetos essencialmente humorísticos, ainda que cheios de artifícios.¹⁷⁵

De acordo com Malcolm Cole¹⁷⁶, os rondós italianos, cuja utilização se deu primeiramente na *opera buffa* e depois, por extensão, na música instrumental, originaram-se no molde formal francês mais antigo, estabelecido por cravistas e violinistas no início do século XVIII. Porém, os rondós italianos, mais simples e melódicos, ganharam rapidamente a preferência do público na Inglaterra, Alemanha e Áustria.

Carl Junker, ao comentar a produção de Carl Ditters [von Dittersdorf] (1739 – 1799), um seguidor do estilo de Haydn, em seu *Portfeuille für Musikliebhaber* [Porta-fólio para Amantes da Música], faz uma digressão em que condena o uso do rondó em concertos que, como os quartetos de cordas, pertencem ao gênero da sonata:

“Todas as emoções são objetos da arte, contanto que elas não estejam destituídas de sua dignidade, por agitação e distração; ou seja: todas as [emoções] convenientes o são.

¹⁷⁴ conhecida, pela tradição romântica, a partir de Czerny e Marx, em meados do século XIX, como “forma-sonata”.

¹⁷⁵ WEBSTER, James. *Haydn's Farewell Symphony and the Idea of Classical Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991

¹⁷⁶ COLE, Malcolm S. The vogue of the Instrumental Rondo in the Late Eighteenth Century. In: *Journal of the American Musicological Society*. Chicago, p. 447, 1969

Assim, a emoção que pode ser suscitada pelo allegro dançável (i.e. o *Rondo*), é aceitável, contanto que seja apenas estimulante; pois o homem refinado não deve se movimentar violentamente [herumrassen], como o [homem] baixo – [ele] deve, até mesmo nas mais excitantes diversões e emoções, manter a dignidade e o decoro – o rondo não deve, portanto, ser apenas dançável.”¹⁷⁷

Embora o rondó seja aceitável na música, conquanto estilizado, e não *dançável*, ou *rude*, ele deve, ainda assim, ser utilizado apenas para representar as emoções mais baixas. Desta forma, Junker não pode admitir a inserção do rondó no concerto. Sua argumentação, como a de Spazier, fundamenta-se na crítica à justaposição indecorosa de diferentes matérias:

“Mas, como o idílio se transforma em epopéia? Quais motivos o compositor utilizaria em sua defesa, se ele inserisse um rondó no concerto? (...) Isto seria exatamente como se o poeta dramático fizesse cômico o último ato da tragédia, pois isto seria tão contrário à emoção uma vez definida do ouvinte, quanto se ele quisesse, em um único fôlego, ler o Messias [épico em hexâmetros do poeta Klopstock] e estórias cômicas. Exatamente a mesma distância que há entre Anacreonte e Homero - entre as emoções do Amor e do Vinho e as emoções grandes e elevadas (decisões heróicas dos semideuses e deuses) - [esta mesma distância] deveria haver, em geral, entre o rondó e o concerto (...)”¹⁷⁸

Vale lembrar que, apesar das críticas, o rondó teve grande utilização no final do século XVIII: Mozart adicionou, em 1773, um quarto movimento, rondó, a seu quarteto K. 80 (1770), e, em 1776, substituiu o último movimento de seu concerto K.207 (1775), em forma sonata, por um rondó, atribuindo esta alteração, em uma carta a seu pai, ao sucesso desta forma junto ao público¹⁷⁹.

¹⁷⁷ “Alle Empfindungen sind Gegenstände der Kunst, wenn sie selbst nicht, durch ihre Erregung und Unterhaltung, ihrer Würde entsetzt wird, - das heisst; alle schicklichen sind es.

Wenn also die Empfindung, die durchs tanzartige Allegro (d.h. *Rondo*) erregt werden kann, in so ferne sie bloss ermunternd ist, zugegeben werden kann; so soll der feinere Mann nicht herum rassen, wie der niedrige, - soll auch bey den erhebendsten Vergnügungen und Empfindungen, immer Würde und Anstand haben; - das Rondo soll also auch nicht nicht unvermischt Tanzartig seyn.” In: JUNKER, Carl. Ditters. *Portfeuille für Musikliebhaber*. Leipzig: Ostermesse 1792, p. 28-36

¹⁷⁸ “Aber wie kommt Idylle zur Epopee? Welche Gründe seiner Rechtfertigung würde der Setzer angeben können, wenn er ein Rondo ins Concert brächte? (...) Diss wäre just so, als wenn der dramatische Dichter, den letzten Act des Trauerspiels komisch machte; für die schon einmal gestimmte Empfindung des Zuhörers just so widersinnisch, als wenn ich ihm abwechselnd Messias und komische Erzählungen in einem Athem vorlesen wollte. Eben den Abstand, den also Anakreon von Homer, - die Empfindungen der Liebe und des Weins, von den erhabenden grossen Sentiments, heroischen Entschliessungen, der Helden und Götter, haben, müsste das Rondo vom Concert überhaupt haben (...)”. In: *Ibid.* p.. 28-36

¹⁷⁹ REICH, Willi (ed.). Wolfgang Amadeus Mozart. Briefe. Zürich: Manesse Verlag, 1948, p. 29

A reavaliação de certos aspectos inicialmente criticados na obra de Haydn, como os erros técnicos e a falta de decoro, está intrinsecamente ligada a uma valoração positiva da idéia de humor. O humor, visto como uma disposição de caráter individual e única, incentiva atitudes individuais e propicia um afastamento da idéia de decoro, como vimos na primeira parte. Para entender as críticas que tratam dos procedimentos de Haydn libertando-os da idéia de erro, é necessário antes observar como elas tratam do humor do compositor.

2.3. EXPRESSÃO DO HUMOR

Vimos que, com o enfraquecimento dos ideais do decoro, o riso passa por uma reavaliação, libertando-se de seu sentido negativo, de representação do vício. Este fato possibilitou que a idéia de cômico se desvinculasse definitivamente do estilo baixo, possibilitando também a existência de cômicos *altos* e *médios*. Vimos, também, que o termo *alto-cômico* é muito utilizado pelos críticos musicais, quando se referem à obra de Haydn, e que o uso do termo está fundamentado em discussões estéticas da época.

A decadência do ideal do decoro também facilitou uma aceitação mais positiva da idéia de humor. Estudamos, na primeira parte deste trabalho, como se deu a alteração de sentido no conceito de humor, que passou a ser visto como característica individual e particular do indivíduo. A crítica a Haydn trata extensamente deste aspecto do compositor.

2.3.1. FALTA DE DECORO E HUMOR

Como já vimos, o *humor* era entendido, inicialmente, como um desequilíbrio no caráter, que se refletia em uma expressão descontrolada. Ela constitui um critério para que se condenem os *erros* nas composições de Haydn. O crítico Carl Junker principia seu artigo sobre Haydn, publicado em 1776 no *Zwanzig Componisten: eine Skizze* [“vinte compositores: um esboço”], (a obra foi reeditada em 1792 como *Portfeuille für Musikliebhaber* [“porta-fólio para amantes da música”]), tratando da *Laune* em um sentido amplo, para depois aplicá-la à música e, em seguida, à produção de Haydn. Isto pode indicar quão importante era essa noção para a apreciação da arte desse autor, já em seu próprio tempo.

Para definir humor, Junker recorre ao *Elements of Criticism*, de Lord Kames, que, como vimos, foi traduzido para o alemão em 1763. Junker refere-se também a outras fontes que propagam idéias inglesas sobre o belo em si, como a *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* [Teoria das Belas Artes e Ciências] de Friedrich Justus Riedel, publicada em Jena em 1767. A obra de Riedel, que foi professor de teoria da arte (estética) nas universidades de Jena e Erfurt, era muito conhecida no século XVIII. Ela foi ainda uma das primeiras obras sobre estética publicadas em Viena (1774). Junker cita a estética de Riedel diversas vezes em seu esboço sobre vinte compositores.

Em seu comentário sobre Haydn, Junker adota a definição de Kames e diz que humor [*Laune*] indica uma disposição individual excêntrica (“disposição da cabeça segundo a qual ele enxerga as coisas sob um aspecto especial”), que é responsável por uma expressão incontida: “o caráter humorístico abre sua alma, de modo que se torna necessário expor cada pensamento (...).” Por isso, o humor “revela muito sobre a filosofia secreta do homem”.¹⁸⁰ Isto permite a Junker ver algumas qualidades no humor [*Laune*]. No entanto, a apreciação final de Junker com respeito à música de Haydn é, de modo geral, negativa, como veremos.

Em primeiro lugar, Junker traça uma analogia entre as emoções humanas, matéria da música, e sua representação:

¹⁸⁰ JUNKER, Carl. *Portfeuille*, p. 56

“Mas, o que é humor [*Laune*] musical? (...) Nada é, praticamente, mais difícil do que tomar um conceito geral já definido (pelo menos admitido), e aplicá-lo, através de modificação, a todas as partes específicas de uma certa arte. (...) Pensamentos e sentimentos transformados em emoções, palavras em tons, assim temos a *Laune* musical”.¹⁸¹

Junker entende o humor [*Laune*] como um traço de caráter que determina uma maneira peculiar de se expressar. Porém, sendo irreprimida, esta maneira tende a predominar sobre as outras emoções, na música composta por *humoristas*. Ela age como uma espécie de “filtro” entre as paixões e sua expressão, e as distorce.

“Sem **repressão**! A emoção deve, assim como a disposição do espírito [*Gesinnung*], ser expressa com um certo auto-contentamento.

O resultado é este: **emoções particulares, divergentes, expressas sem reserva, com ar de importância, sonoramente insinuadas - de modo que todas as emoções se concentrem em uma única, dominante. Isto será o humor [*Laune*] musical.**

Ninguém discordará que a única disposição dominante (ou, em se tratando de música), a única emoção de Hayden [sic] é diferente, bizarra – e que esta se expressa sem restrição.”¹⁸²

Para Junker, o uso incontrolado do humor [*Laune*] é uma espécie de falta de decoro, pois sua expressão contínua em qualquer circunstância é contrária ao sistema tradicional da poética clássica, que prescreve adequação entre a representação e a ocasião em que ela se faz.

¹⁸¹ “Nun, was ist musikalische Laune? (...) Nichts ist fast schwerer, als den einmal bestimmten (wenigstens angenommen) General-Begriff, durch Abänderung, auf alle besondere Theile einer besondern Kunst anzuwenden. (...) Gedanken und Gesinnungen in Empfindungen, Sorte in Töne verwandelt, so habt ihr die musikalische Laune.“ In: *Ibid.*, p. 55, 63

¹⁸² „Der Charakter des Humoristen, weicht von der gemeinen Einrichtung seiner Gattung ab, enthält etwas bizarres, das lächerlich seyn kann, ohner verächtlich zu werden (...)

Keine **Zurückhaltung!** – die Empfindung muss sich, wie die Gesinnung so wie sie entsteht, -- noch dazu mit inner Art von Selbstzufriedenheit, an den Tag legen.

Das Resultat ist zugleich Beschreibung. **Eigenthümliche, abstechende Empfindungen, ohne Zurückhaltung, mit der Miene der Wichtigkeit, andeutungsweise durch Töne an den Tag gelegt, -- so dass alle Empfindungen sich in der einzig herrschenden concentrirn; -- wird musikalische Laune seyn.**

Das wird niemand in Abrede seyn, dass die einzig herrschende Gesinnung, (oder weil von der Tonkunst die Rede ist) die einzig herrschende Empfindung Haydens abstechend, bizarr sey; -- dass sie ohne Zurückhaltung äussere“. In: *Ibid.*, p. 63-64

“O humor [*Laune*] [nas obras de Haydn] deve ser a única emoção, a dominante. E se não a encontrássemos constantemente em todos os produtos haydnianos? Isto não seria uma prova de que eu tenha determinado de forma errada o caráter diferenciado, mas sim de que esta emoção não deve ser dominante em todos os momentos, nem reconhecível claramente no mesmo grau, e que o humor deve ter sua vazante e preamar - vazante e preamar que podem ser determinadas e modificadas pela influência física e moral – mas não reprimidas.”¹⁸³

A expressão do humor [*Laune*] não deve ser totalmente impedida, porém, a moral, fundamento das regras do decoro, é critério racional que deve controlar sua intensidade, de maneira que se possa ainda ter variedade de emoções representadas na música. Para Junker, a música de Haydn não apresenta este controle, e isto dá ao crítico ferramentas para vituperar o compositor:

“Quem conhece a influência variada sobre o coração e as complexidades, sob as quais flutuamos sob a lua, [*Laune*], diria que um pensamento ou emoção única é sempre preponderante e efetiva? Nenhuma faculdade, nenhuma disposição aceita mais variedade do que a emoção(...). Porém, nomeie-me uma única obra de Haydn em que o humor [*Laune*] não seja um traço dominante: não se encontrará nenhuma.”¹⁸⁴

O humor [*Laune*], quando visto pelo seu aspecto negativo, associa-se muito à má imagem que os críticos germânicos têm da nova produção musical. Ambas são consequência de falta de decoro. Contudo, enquanto o humor [*Laune*] é uma desproporção natural ou uma falta de controle do indivíduo em sua expressão, o *cômico* predominante na música *da moda* é um efeito desproporcional na representação das paixões.

¹⁸³ “Laune muss die einzig herrschende Empfindung seyn. Wie wenn wir sie aber nicht durchgehends in allen Haydenschen produkten, als das einzige hervorstechende Gepräge fänden? So ist es ein Beweis, nicht; -- dass ich in den Unterscheidungs-Charakter falsch bestimmt hätte; sondern, das diese Empfindung nicht, zu allen Zeiten in gleichem Grad herrschend, -- in gleichem Grad so deutlich kenntlich seyn müsse, und dass Humor seine Ebbe und Flut haben könne; -- Ebbe und Flut die durch Lage, physischen und moralischen Einfluss, und überhaupt durch Umstände des Lebens, bestimmt und abgeändert werden kann; -- nicht unterdrückt (...).“ In: *Ibid.*, p. 64-66

¹⁸⁴ “Wer den vielseitigen Einfluss aufs Herz und die Verwicklungen kennt, worinnen der Mann unterm Monde wallen, und weben muss; wer wollte es da, von irgend einer Gesinnung oder Empfindung annehmen, dass sie immer gleichherrschend, gleich thätig sey?

Und keine Fähigkeit, keine Eigenschaft, keine Kraft leidet mehr Abänderung, mehr zufällige Bestimmung, als Empfindung; -- weil keine mehr von der Bestimmung der sinnlichen Rührung abhängt, als sie. Aber man nenne mir auch nur ein einziges Produkt von Haydn, wo Laune nicht immer merklicher Zug wäre? Man wird keines finden.” In: *Ibid.*, p. 64-66

No final do século XVIII, há uma tendência para se relacionar estas duas noções, de modo que o humor [*Laune*] passa a ser visto como a causa dos vícios *ridículos* da música *cômica*. Junker, em seu esboço sobre vinte compositores, comenta a produção de Ditters e atribui a introdução do *cômico* na música vienense ao humor [*Laune*] de Haydn. Ele critica, ainda, a tendência dominante na época de se atribuir uma conotação nacional ao humor [*Laune*]. Haydn é tido como um mau-exemplo para imitação.

“Desde que Hayde [sic] modificou ou deu um novo tom à música vienense, ela se tornou mais característica que nunca, mas decaiu, da dignidade que ela ainda tinha no tempo de [Georg Christoph] Wagenseil [1715-1777], para um excesso de jocosidade.

Desde Hayde [sic], a vida musical sofreu a mesma mudança que o teatro, mas a primeira certamente com menos vantagem.

O objetivo deste último era suscitar o riso, de qualquer maneira. (...). A mocinha cômica exilada do contexto teatral (que o autor do Arlequim acolhera de coração) parece ter pedido asilo na música; o padre [Haydn], um homem que parece disposto para o humor [*Laune*], comoveu-se – pegou aquela coisinha engraçada – e deixou-a entrar no templo – e desde então rimos da música vienense.

Mas será que o ridículo [*lächerlich*] é a verdadeira emoção conveniente na música – será que não é muito cansativa e monótona, para ser chamada de nacional; - será que não é muito baixa para a arte?

Se a *Laune* de Haydn tivesse, através do refinamento da emoção, procurado – e efetivamente conseguido - tornar a música sensivelmente mais bela, mais interessante do que era, então sua mistura original seria digna – na medida em que ela tivesse trazido vantagem para a música.

Não raramente Ditters parece ter tomado Haydn como seu modelo original. – e Ditters é, para mim, naquilo em que é autêntico [*Eigenthum*], preferível a Hayde [sic], - e naquilo que ele imita, pior [que ele].”¹⁸⁵

¹⁸⁵ “Seit dem Hayde [sic] den Ton der Wiener Musik geändert, oder neu angegeben hat, ist er zwar charakteristischer als jemals, aber von der Würde, worinn ihn Wagenseil noch so erhalten hat, zu sehr bis zur Tändelei herabgesunken. Seit Hayde hat vielleicht die Musikeben die Veränderung erlitten, die das Theater erlitten hatte, aber die erstere gewiss mit weniger Vortheil

Lachen zu erregen, seys durch welche Art es Wollte, war des letzteren Zweck (...). Das aus dem theatralischen Gebiet verwiesene komische Mädchen (deren verfassers des Harlequins herzlich annahm) scheint die Tonkunst um Aufnahme angefleht zu haben; der Priester ein Mann der zur Laune geschaffen zu seyn scheint, wurde erweicht – ergriff das drolligste [sic] Ding – und stieß sie in seinen Tempel hinein; - und seit dem lachen wir über Wiener Musik.

Ob aber’s lächerliche, die ächte sättigende Empfindung der Tonkunst sey, - ob es nicht zu ermüdet, zu einförmig ist, als dass es national werden sollte; - ob es nicht unter der Kunst, - nicht zu niedrig ist? (...). Hätte Haydens Laune überhaupt, durch Verfeinerung der Empfindung, die Tonkunst sinnlich schöner, reizender als sie war, - zu machen gesucht, - und auch wirklich gemacht, -- denn würde ihm seine ursprüngliche Mischung Ehre machen, - in dem Grad, wie sie der Tonkunst Vortheil gebracht hätte.

Nicht selten scheint Ditters, Hayden zu sein nachzuahmende Original gemacht zu haben; -- und Ditters ist mir, da wo er Eigenthum ist, lieber als Hayde, -- da wo er nachahmt, minder.” In: *Ibid.*, p. 28-30

A associação entre o humor e a idéia de riso ridículo evidencia o aspecto indecoroso do humor, quando usado indistintamente, e não só nas representações baixas. Junker conclui sua crítica a Ditters da seguinte forma:

“Mas, se a sensação do ridículo (de acordo com uma experiência extremamente interessante para as Artes) só é prazerosa quando a alma está vazia de todos os outros movimentos, particularmente os adversos, eu desejaria, para a arte refinada, menos humoristas que para a arte dos sons.”¹⁸⁶

Idéias como a do riso *risível* (não degradante) e a do *humor*, na base da expressão subjetiva e original, no fim do século XVIII, serviram como instrumentos para que a crítica passasse a encarar a *originalidade* e o *humor* (*Laune*) musicais como elementos, não só toleráveis, mas ainda desejáveis na composição. O próprio Junker, revendo sua posição em relação a este aspecto, em 1782, passa a aprovar o riso *risível*:

“Uma vez Hayden [*sic*] foi criticado pelos berlinenses pela falta de correção de seu contraponto [*Satz*]: mas as pessoas não devem ter levado em consideração (e isto era normal então) que não se deveria rir, ou que [se o fizesse] seria necessariamente contrário às regras do bem-estar, de acordo com a maré do humor [*Laune*].”¹⁸⁷

No século XIX, os “erros” de Haydn passaram a ser compreendidos como expressão de seu *humor* original, como veremos adiante.

2.3.2. HUMOR E ORIGINALIDADE

¹⁸⁶ “Aber wenn die Empfindung des Lächerlichen (nach einer, für die Künste äusserst interessanten Erfahrung) nur alsdenn angenehm ist, wenn die Seele leer von jeder andern, besonders niedrigen Bewegung ist, so wollte ich für feine Kunst weniger Humoristen wünschen, als für die Kunst der Töne.” In: *Ibid.*, p. 67

¹⁸⁷ “Hayden ist einmal von den Berlinern über die Incorrectheit seynes Satzes ausgehantzt worden: aber die Leute müssen nicht bedacht haben (und das lag noch am Tag) dass man entweder gar nicht lachen dürfte, oder nothwendig oft wider die Regel des Wohlstandes lachen müsse, je nachdem die Ebbe und Fluth der Laune ist. Wahr bleibt: den Fehler haben wir schon lange und öfter an ihn bemerkt, allein ihm denselben aus eben dem Grunde zu gut gehalten.” In: JUNKER. *Op. cit.*, p. 19-21, 1782

O sucesso da música *da moda* obrigou a crítica a rever muitas de suas idéias, no fim do século XVIII. A geração de críticos musicais imediatamente subsequente a Hiller buscou alguns termos novos para qualificar a música de Haydn, tais como “individual” e “original”, deixando de usar outros, pejorativos, como “errado”, “indecoroso” e “vulgar”. Alguns conceitos permaneceram vinculados à música do compositor, mas tiveram seu sentido alterado, como é o caso de *Laune*/ humor e do cômico. Observamos anteriormente como se deu a mudança com relação ao cômico, e como ela transpareceu na avaliação crítica da obra de Haydn, na época do compositor.

Vimos também, na primeira parte, que as primeiras reflexões que dão uma conotação positiva ao humor surgiram na Inglaterra. Em seguida, estas idéias foram exportadas para a Alemanha, com a tradução de obras como a de Kames, Shaftesbury e Hutcheson e com o aparecimento de obras germânicas fortemente influenciadas pelo ideal inglês, como a enciclopédia de Sulzer e outros escritos sobre estética. Neles, o humor passou a ser entendido positivamente, como qualidade original. Charles Burney, em sua viagem pela Alemanha em 1773, confirma que a aceitação de novas idéias sobre o cômico e o humor era fato recente neste país:

“idéias tão novas e variadas não eram, no princípio, tão admiradas na Alemanha como atualmente. Os críticos nas partes do norte do império estavam em armas. E um amigo em Hamburgo [Ebeling] escreveu-me literalmente em 1772 que ‘(...) a mistura entre o sério e o cômico [nos compositores vienenses] não era apreciada, principalmente porque havia mais do último do que do primeiro em suas obras. Esta é uma censura que o admirável Haydn já silenciou há muito tempo, pois ele é agora igualmente respeitado por professores de sua ciência e invenção. Mas pode ser postulado como um axioma na música que ‘o que é fácil é antigo’, o que a mão, o olho e ouvido estão acostumados, e, ao contrário, o que é novo, é claro, é difícil, e não só acadêmicos mas também professores têm de aprendê-lo. A primeira exclamação de um executante atrapalhado e de um ouvinte atônito é que a música é muito esquisita, ou muito cômica, mas há excentricidade e bom-humor nos *allegros* de Haydn, que divertem qualquer ouvinte... (...). Seus adágios são sublimes (...) [e] ele tem, igualmente, movimentos que são esportivos, *folâtres*, e mesmo grotescos, para o fim de variedade, mas eles são antes entre-*mets*, ou melhor, *intermezzi*, entre os assuntos sérios de seus outros movimentos.”¹⁸⁸

¹⁸⁸ “Ideas so new and varied were not at first so universally admired in Germany as at the present. The critics in the northern parts of the empire were up in arms. And a friend in Hamburg [Ebeling] wrote me Word in 1772, that ‘ (...) their [Haydn’s, Ditters’, Filz’s] mixture of serious and comic was disliked, particularly as there is more of the latter

Os termos filosóficos *Laune/humor* começam a ganhar importância na literatura musical germânica por volta de 1760, representando o já discutido conceito de temperamento individual, possivelmente bizarro, mais conveniente ao palco cômico que ao sério. Nessa época, o humor já é freqüentemente associado ao autor Haydn, que se deixa entrever por trás de sua produção, concedendo a ela uma marca característica e *original*. Vimos também que humor tem conotações nacionais. Este é o caminho para a aceitação de sua obra como emblema setecentista da música genuinamente germânica, eximida do aspecto negativo que o humor/*Laune* têm nas críticas mais antigas.

No início do século XIX, o humor é visto de forma positiva, como a disposição especial que permite ao homem ser reconhecível como indivíduo único, e não mais na acepção de caráter excêntrico. A ênfase no ideal da expressão individual, e, portanto, original, substitui preceitos de representação segundo procedimentos codificados e coletivos prescritos pelo decoro. Assim, lemos com Junker que

“já que [a música] é apenas o resultado de uma mistura de temperamento própria e singular, os novos compositores devem ser advertidos ainda mais do abismo da imitação. Haydn compunha assim como tinha que compor, quando queria ser natural. (...)”¹⁸⁹

A expressão musical passa a ser compreendida como um processo cada vez mais individual. O aspecto particular, o *humor* do compositor, representa um papel determinante na composição. A invenção deixa de se referir aos lugares-comuns retóricos, passando a ser compreendida como um processo exclusivamente interior. Esta é a opinião de Ernst Ludwig Gerber, em um artigo denominado *Eine freundliche Vorstellung über gearbeitete Instrumentalmusik, besonders über Symphonien* [“Uma impressão Amigável sobre a

than the former in their works. This is a censure which the admirable Haydn has long since silenced [33/1 7]: for he is now as much respected by professors of his science and invention. But it may be laid as an axiom in Music that ‘whatever is *easy* is *old*’ and what the hand, the eye, and ear are accustomed to; and, on the contrary, what is *new* is of course *difficult*, and not only scholars but professors have it to learn. The first exclamation of an embarrassed performer and bewildered hearer is, that the Music is very *odd*, or very *comical*; but the queerness and good humour in Haydn’s allegros, which exhilarate every hearer “. In: BURNEY. *Op. cit.* p. 958-60

¹⁸⁹ “Da sie [die Musik] schlechterdings das Resultat der eigenen, eigenthümlichen Temperamentmischung seyn muss, so sind die junge Componisten um so mehr vor der Klippe der Nachahmung zu warnen. Haydn setzte so, wie er setzen musste, wenn er natürlich setzen wollte. (...)” JUNKER. p. 21, 1782

Música Instrumental Engenhosa, Principalmente sobre Sinfonias”], publicado na *Allgemeine Musikalische Zeitung* em 1813.

“Infelizmente a invenção de uma idéia vivaz e alegre nem sempre está no poder e escolha do compositor; freqüentemente seu caráter individual, sua disposição e a influência do mundo exterior se opõem a ela, e talvez apenas o nosso jovial Haydn, apesar de sua idade, pode fazer tantos e tão novas descobertas desse tipo.”¹⁹⁰

É interessante a ênfase que Reichardt, em uma coleção de cartas publicada em 1808, dá ao humor individual na criação musical de Haydn, Mozart e Beethoven:

“Foi interessante observar, nesta ordem, como os três verdadeiros humoristas [*Humoristen*] desenvolveram o gênero, cada um de acordo com sua natureza individual. Haydn criou a partir da fonte pura e clara de sua natureza amável e original. E no aspecto de ingenuidade e humor [*Laune*] leve, ele permanece ainda o único. A natureza mais substancial de Mozart e fantasia mais rica fazia com que ele expressasse em alguns movimentos o mais alto e o mais baixo de seu ser (...); [ele] dava mais valor ao trabalho artificialmente elaborado e construiu sobre a agradável e fantástica casa de campo de Haydn um palácio. A Beethoven, já habituado desde cedo a este palácio, só restou expressar sua natureza própria, acrescentando-lhe a audaciosa e orgulhosa torre, à qual ninguém pode acrescentar nada sem quebrar o pescoço.”¹⁹¹

Os elogios a Haydn pela sua originalidade tornam-se comuns no final do século XVIII. A *Musikalische Real-Zeitung* [“jornal musical real”] de 1788, referindo-se a alguns quartetos de cordas recém-publicados por Haydn [op. 54 ou 55], já enfatiza este aspecto, mencionando que

¹⁹⁰ “Leider steht nun freylich die Erfindung einer ermunternden erfreulichen Idee nicht allemal in des Componisten Gewalt und Willkür; oft stemmt sich sein individueller Charakter, oft seine Lage und der Einfluss der Aussenwelt dagegen, und vielleicht konnte nur unser jovialer Haydn, trotz sein alter, so viele und so immer neue Funde dieser Art thun.” In: GERBER, Ernst Ludwig. Eine freundliche Vorstellung über gearbeitete Instrumentalmusik, besonders über Symphonien. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, v. XV, p.462, 14. jul. 1813

¹⁹¹ “Es war mir sehr interessant, in dieser Folge zu beobachten, wie die drei echten Humoristen das Genre, so jeder nach seiner individuellen Natur, weiter ausgebildet haben. Haydn erschuf es aus der reinen Hellen Quelle seiner lieblicher originallenen Natur. Und Naïvetät und heiterer Laune bleibt er daher auch immer der Einzige. Mozarts kräftigere Natur und reichere Phantasie trifft weiter um sich, und sprach in manchen Satz das Höchste und Tiefste seiner inner Wesens aus (...) [er] setzte mauch mehr Werth in künstlich durchgeführte Arbeit und baute so auf Haydn lieblich phantastisches Gargenhaus seinen Pallast. Beethoven hatte sich früh schon in diesem Pallast eingewohnt, und so blieb ihm nur um seine eigne Natur auch in Formen auszudrücken, der Kühne trotzige Thurmbau, auf den so leicht keener weiter etwas setzen soll, ohne den Hals zu brechen.” In: REICHARDT, Johann Friedrich. *Vertraute Briefe geschrieben auf eine Reise nach Wien, 1808*. Amsterdam: Kunst und Industrie-Comtoir, 1810, p.231-232 [carta n° 4, de 16 de outubro de 1808]

“a escrita original do senhor compositor, as belas melodias [*Modulationen*] e a sua riqueza de pensamentos são já por demais conhecidas para que tivéssemos necessidade de dizer algo a mais, para a apreciação das peças acima indicadas.”¹⁹²

Como já vimos na primeira parte, a aproximação entre os conceitos *Laune*, germânico, e *humor*, inglês, foi uma tendência dominante no final do século XVIII. Sendo assim, a comparação freqüente, por parte dos críticos da época, entre Haydn, representante da *Laune* musical germânica, e o escritor Laurence Sterne (1713-1768), visto na Inglaterra como símbolo da expressão do *humor* na literatura, parece natural. O autor de um artigo publicado em 1800 na *Allgemeine Musikalische Zeitung* entende que o elemento comum entre os dois compositores é que ambos têm o poder de suscitar uma emoção muito semelhante àquela que Lord Kames descreve em seu *Elements of Criticism*¹⁹³ como a *emoção simpática da virtude* - uma emoção de bem estar que predispõe o espectador ou leitor a atos bons. Esta capacidade de despertar a emoção da virtude é decorrente do humor de ambos, segundo o autor anônimo.

“São indescritíveis o conforto e o bem-estar que me invadem, a partir das obras de Haydn. É mais ou menos como quando leio os escritos de Yorick [Sterne], que me fazem sentir uma vontade especial de fazer algo bom. A *Laune* leve, travessa, benevolente, espirituosa, associada com a fantasia alegre, com força, sabedoria e profundidade – em resumo, este regalar-se em uma primavera de tons e belas melodias pode tornar a vida agradável.”¹⁹⁴

O Pastor Yorick é personagem de obras muito conhecidas de Sterne, *Life and Opinions of Tristram Shandy* (1760-7) e *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768). Yorick também é o apelido setecentista de Sterne, que, além de escritor, era também pastor.

¹⁹² “Die originelle Schreibart des Herrn Verfassers, seine schönen Modulationen und sein Reichtum an gedanken sind bereits allzubekannt, als dass wir nöthig hatten, zur Empfindung der angezeigten Tonstücke etwas weiter zu sagen.” In: *MUSIKALISCHE Realzeitung. Speier: Expedition der Musikalische Realzeitung*, v. 1, n. 36, p. 280, 9 set. 1789

¹⁹³ HOME, Henry (Lord Kames). *Elements of Criticism*. Honolulu: University Press of the Pacific, 2002, 2.4

¹⁹⁴ “Ich kann Ihnen nicht sagen, welch eine reine Behaglichkeit und welch ein wohlseyn aus Haydn’s Werken mir übergeht. Es ist mir ungefähr so dabey zu Muth, als wenn ich in Yoricks Schriften lese, sonach ich allemal einen besonderen Willen habe, etwas gutes zu tun. Die heitere, schalkhafte, gutmüthige, geistreiche Laune, verbunden mit der übermüthigen Phantasie, mit der Kraft und Gelehrsamkeit und Fülle – kurz dies Schwelgen in einem Frühling von Tönen und schönen Modulationen, kann das Leben angenehm machen.” In: *KKORRESPONDENZ. Briefe an einen Freund über die Musik in Berlin*. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, n. 8, p. 130, nov. 1800

A mesma relação é explorada por Johann Karl Friedrich Triest, o pastor Triest, que publica, em 1801, um artigo sobre o cômico musical. O *humor* benevolente, para Triest, é visto, mais uma vez, como *logos* analogante entre Haydn e Sterne¹⁹⁵:

“A quintessência do mesmo parece ser o tratamento particularmente leve do ritmo, no qual é incomparável, e no apresentar daquilo que os ingleses denominam humor, e para o qual a palavra alemã *Laune* não se adapta totalmente. Esta última qualidade explica seu pendor para o cômico, e seu sucesso ainda maior neste, do que no sério. – Se quiséssemos procurar um paralelo com outros homens famosos, talvez J. Haydn se deixasse comparar com nosso Jean Paul, sob o aspecto da fertilidade de sua fantasia (a ordenação caótica, que, no entanto, podemos compreender, pois a exposição lúcida (*lucidus ordo*) não é uma das pequenas qualidades de Haydn), e, sob o aspecto do humor da sua *Laune* original (*vis cômica*), com Lor. [Laurence] Sterne.”¹⁹⁶

Jean-Paul Richter (1763-1825), mencionado na crítica acima, é o autor de *Vorschule der Aesthetik* [“pré-escola da estética”] (1813), obra fundamental para o desenvolvimento do pensamento alemão romântico sobre as artes. Nessa obra, o autor também explora a tópica da analogia entre Haydn e Sterne:

“Assim, por ex., Sterne fala muitas vezes longa e ponderadamente sobre certos fatos, até que ele finalmente diga: a propósito, nada disto é verdade. Podemos sentir em algumas músicas, por ex. na haydniana, algo semelhante ao atrevimento do humor destrutivo, que ao mesmo tempo expressa o desprezo mundano. Nela, seqüências tonais inteiras são destruídas por outras, e ela treveja entre *pianissimo* e *fortissimo*, *presto* e *andante*.”¹⁹⁷

¹⁹⁵ A analogia setecentista entre Haydn e Sterne, assim como as origens da ironia musical são analisadas detalhadamente no artigo de Marc Evans Bond, Haydn, Laurence Sterne and the Origins of Musical Irony. In: *Journal of the American Musicological Society*. Chicago, n. 41, p. 57-91, 1991

¹⁹⁶ “Die Quintessenz derselben scheint mir in der ausnehmend leichten Handhabung des Rhythmus, worin ihm keiner gleich kommt, und in dem zu liegen, was der Engländer Humor nennt, und wofür das deutsche wort ‘Laune’ nicht ganz passt. Aus dieser le[t]zteren Eigenschaft lässt sich sein Hang zu komischen Wendungen und das noch grössere Gelingen derselben, als der ernsthaften, erklären. – Wollte man auch hier eine Parallele mit andern berühmten Männern aufsuchen, so liesse J. Haydn sich in Ansehung der Fruchtbarkeit seiner Phantasie vielleicht mit unserm Jean Paul (die chaotische Anordnung, die sich versteht, abgerechnet, denn die Lichtvolle Darstellung (*lucidus ordo*) ist keiner von Haydns geringsten Vorzügen) vergleichen, und in Ansehung seines Humors, seiner originellen Laune (*vis comica*) mit Lor. Sterne.” In: TRIEST, Pastor. Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Leipzig, n. 24, p. 407, 11 mar. 1801

¹⁹⁷ “So spricht z. B. Sterne mehrmals lang und erwägend über gewisse Begebenheiten, bis er endlich entscheidet: es sei ohnehin kein Wort davon wahr. Etwas der Keckheit des vernichtenden Humors ähnliches, gleichsam einen Ausdruck der Welt-Verachtung kann man bei mancher Musik, z. B. der Haydnischen, vernehmen, welche ganz Tonreihen durch eine fremde vernichtet und zwischen Pianissimo und Fortissimo, Presto und Andante wechselnd

No texto de Jean Paul, observa-se como a idéia de desproporção inerente ao cômico e ao humor ganha uma nova conotação, a de “desprezo mundano”, reflexo da incapacidade de explicar o mundo, que se expressa, por exemplo, nos contrastes dinâmicos e de andamento na obra de Haydn. No século XIX, autores como Schopenhauer explorarão este aspecto do humor para defini-lo, pondo ante os olhos do leitor moderno o fato de que os conceitos de uma língua estão em freqüente transformação, e evidenciando a importância de se resgatar esses conceitos dentro de seu contexto específico, no qual servem para explicar cada fenômeno de maneira mais acurada.

A valorização da idéia de humor se reflete diretamente na visão que os críticos dão a certos aspectos técnicos utilizados por Haydn. Há, em muitos artigos, uma preocupação em rechaçar opiniões negativas, que tendem a condenar procedimentos peculiares de Haydn, compreendendo-os como reflexos humorísticos na obra do compositor, como veremos a seguir.

2.4. ELEMENTOS HUMORÍSTICOS NA MÚSICA DE HAYDN

Erro é um termo que exprime sempre uma relação com a *norma*, o “conjunto de pressupostos consuetudinários que determina um modo de ser”¹⁹⁸. Uma transformação da norma determinará, portanto, uma nova concepção de *erro*. Há uma preocupação da crítica, no final do século XVIII, em reavaliar os *erros* que autores mais conservadores apontavam na música de Haydn. Este fato é indicativo de uma transformação no conjunto de *normas*, já que tais *erros* passam a ser vistos como procedimentos justificáveis e muitas vezes até mesmo louváveis. Vimos a opinião de Charles Burney, o viajante inglês, que diz que

stürmt.” *Apud* BONDS, Marc Evans. Haydn, Laurence Sterne and the Origins of Musical Irony. In: *Journal of the American Musicological Society*. Chicago, n. 41, p.63, 1991

¹⁹⁸ HOUAISS, Antonio (Ed.). *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM

“pode ser colocado como um axioma na música que ‘o que é fácil é antigo’, o que a mão, o olho e ouvido estão acostumados, e, ao contrário, o que é novo certamente é difícil, e não só acadêmicos, mas também professores, têm de aprendê-lo.”¹⁹⁹

No final do século XVIII, a crítica se empenha em refutar as acusações que condenavam a falta de domínio da técnica do contraponto das obras de Haydn, e aquelas que classificavam a desproporção do humor/*Laune* em suas composições como indecorosa. Críticas como a seguinte, da *Allgemeine Musikalische Zeitung*, que contestam a opinião de autores mais conservadores, tornam-se comuns:

“Teóricos estritos, entretanto, encontraram muito para se criticar nas composições de Haydn, e bradaram especialmente contra a decadência da música em brincadeiras cômicas. Ele não se deixou abater por isto, pois já havia se convencido que pela obediência medrosa às regras freqüentemente se produz as obras do maior mau-gosto e falta de sensibilidade; o mero acaso transformou muitas coisas na regra, e, na música, só é proibido o que ofende o ouvido fino.”²⁰⁰

Esta crítica lembra muito as idéias de Kames e de outros autores ingleses que pregam o conceito do Belo em si. Vimos que, para Kames, o Belo é determinado não apenas pela adequação entre os elementos e o gênero da representação (Belo útil), mas pela apreensão sensorial do Belo (Belo em si). Vimos também que a ênfase na beleza como uma percepção passa a ser predominante nos autores alemães setecentistas. O autor anônimo da crítica acima, como Kames, também se interessa pouco pelo aspecto cômico que a desobediência às regras pode revelar. Para ele, o Belo é fruto da percepção sensorial do “ouvido fino”. Além disso, vimos que um dos argumentos de Kames contra a crítica que confere conotação moral à incongruência é, como na crítica acima, a arbitrariedade das regras que constituem a convenção. A desconfiança em relação às regras da composição musical é comum nos autores do final do século XVIII. Johann Georg Sulzer, por exemplo, afirma, em sua enciclopédia, que o conhecedor de música “não acredita que a observância estrita de todas as regras mecânicas possa gerar uma boa obra, pois ele procura em cada obra o espírito e a força dos pensamentos”.²⁰¹

¹⁹⁹ “it may be laid as an axiom in Music that ‘whatever is *easy* is *old*’ and what the hand, the eye, and ear are accustomed to; and, on the contrary, what is *new* is of course *difficult*, and not only scholars but professors have it to learn”. In: BURNEY, *op. cit.* p. 958-60

²⁰⁰ “Die strengen Theoretiker fanden indessen an Haydns Kompositionen manches auszusezzen [sic], und sie schrieten [sic] besonders über die Herabwürdigung der Musik zu komischen Tändeleien. Er liess sich dadurch nicht irre machen, den er hatte sich bald überzeugt, dass man bey ängstlichen Befolgung der Regeln öfters die geschmack – und empfindungslosesten Arbeiten liefere, dass blosse Willkühr vieles zur Regel gestempelt habe, und dass absolut in der Musik nur dasjenige verboten sey, was das feine Ohr beleidige.” In: ALLGEMEINE Musikalische Zeitung, n. 41, p. 648-9, jul. 1809

²⁰¹ Er hält nie dafür, daß die genaue Befolgung aller mechanischen Regeln, ein gutes Werk machen könne; weil er in jedem Werk zuerst auf den Geist und die Kraft der Gedanken sieht. SULZER, Johann Georg, Kenner. In: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. [Digitale Bibliothek, v. 67], p. 2204. 1 CD-ROM

Idéias de autores ingleses como Shaftesbury, Hutcheson e Kames sobre o Belo, humor, riso e cômico são reconhecíveis na maior parte dos escritos alemães sobre estética, e, por extensão, também nas críticas que mencionam Haydn, fundamentadas nestes escritos. Christian Friedrich Michaelis, em 1807, justapondo procedimentos engenhosos e humor [*Laune*], ecoa bem o modo de pensar no início do século XIX com relação aos compositores do novo estilo:

“Nos compositores antigos, o *humorístico* era algo muito raro, pois eles gostavam de se manter fiéis a regularidades estritas, e sua imaginação não tomava rumos ousados, que os elevava sobre [a coisa] apresentada [...]. Ao contrário, nossa mais nova música é em grande parte *humorística*, principalmente desde que Joseph Haydn, como o maior mestre deste gênero, em especial em suas originais sinfonias e quartetos, deu o tom para isto. J.[ohann] Seb.[astian] Bach inclinava-se freqüentemente para esta maneira, mas mantinha-se dentro de limites, pela sua harmonia rica em artifícios. Também C.[arl] Ph.[ilipp] Eman.[uel] Bach compunha não raramente no estilo *launig*; mas Haydn o fez em primeiro lugar com efeito geral, e estimulou uma porção de músicos dos tempos mais modernos a escrever neste caráter.”²⁰²

Em algumas críticas, como a anterior, a relação entre procedimentos engenhosos e a expressão individual (*Laune*, *humor*) mostra uma mudança de status: os “compositores antigos”, segundo Michaelis, consideravam incompatível a coexistência do engenho e do humor em um mesmo objeto, já que o uso do engenho pressupunha uma obediência às regras contrária à idéia de humor. Contudo, na maioria das críticas que louvam o humor de Haydn no final do século XVIII, engenho e humor se associam: os critérios que determinam que as obras sejam elegantes requerem que elas sejam, além de engenhosas, também aprazíveis e novas. O autor inglês do *European Magazine* (1784), por exemplo, divide a produção de Haydn naquelas obras cuja virtude é a justa medida entre o humor e o engenho, e em outras, viciosas, que apresentam excessos *humorísticos*. Em seguida, associa as obras extravagantes à demanda de seu público, no caso o “excêntrico” príncipe Esterházy, patrão de Haydn, desculpando o autor. Porém, nas obras

²⁰² “Bey den alten Componisten war das Humoristische etwas sehr Seltenes; weil sie sich gern an die strenge Regelmässigkeit banden, und ihre Imagination noch nicht so leicht den kühnen Schwung nahm, der sie über das Hergebrachte erhob [...]. Hingegen ist unsere neueste Musik grossentheils humoristisch, besonders seitdem Joseph Haydn, als der grösste Meister in dieser Gattung, vorzüglich in seinen originellen Sinfonien und Quartetten, den Ton dazu angab. J. Seb. Bach neigte sich oft schon zu dieser Manier, hielt sich aber immer noch durch seine kunstreiche Harmonie in Schranken. Auch C. Ph. Eman. Bach komponirte nicht selten im launigen Stil: aber Haydn that es zuerst mit dem allgemeinen Effekt, und weckte eine Menge berühmter Tonkünstler der neuesten Zeit, in diesem Charakter zu schreiben.” In: MICHAELIS, Christian Friedrich. Über das Humoristische oder Launige in der musikalischen Komposition. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Leipzig, n. 45, p. 725-729, ago. 1807

restantes, “elegantes e engenhosas”, a natureza (o humor) particular de Haydn é causa de sua beleza, do prazer que elas geram e de sua originalidade.

“Já foi dito freqüentemente que as composições do nosso autor são muito desiguais; que umas são repletas de elegância e conhecimento científico, enquanto que outras são extravagantes no excesso, beirando mesmo a loucura. Quanto a isto, deve-se observar que muitas dessas peças que parecem beirar os extremos foram escritas sob o expresso comando do príncipe de Estoras [sic], cujas idéias musicais são verdadeiramente excêntricas. [...] Sob estas circunstâncias, não é de se admirar que se muitas peças pareçam selvagens, extravagantes e até mesmo anti-naturais; mas, quando ele é deixado [livre] para seguir a inclinação natural de seu próprio gênio, ele é sempre novo, elegante, prazeroso. [...]. Portanto, parece que o refinamento da música na Alemanha havia sido reservado para que Haydn o completasse, o que ele logrou amplamente, pela originalidade, novidade e ar maravilhoso, surgindo daí a crença de que tenha superado seus predecessores e competidores.[...].”²⁰³

A crítica acima foi traduzida para o alemão e publicada em Viena, em 1788.²⁰⁴ Nela, ainda, o autor inglês, refutando as críticas aos aspectos indecorosos da música de Haydn, enfatiza seu aspecto original. Refuta críticas de autores alemães mais conservadores, dizendo que

“eles estavam perfeitamente corretos [ao censurar Haydn por ter inventado “uma nova doutrina musical”]: [ele] de fato havia introduzido uma nova espécie de música: a sua própria, totalmente diferente do que eles estavam acostumados – *original, magistral e maravilhosa*.”²⁰⁵

Vimos que, para a maior parte das críticas a Haydn no final do século XVIII , a melhor qualidade de suas obras é a síntese que elas proporcionam entre engenho [Witz] e humor [humor, Laune]. Os procedimentos engenhosos, como o uso do contraponto, das harmonias agudas, dos ritmos complexos, associam-se à originalidade, individualidade e a outras qualidades que, no

²⁰³ “It has often been said that the compositions of our author are very unequal; that some are replete with elegance and scientific knowledge, whilst others are extravagant in the excess, and even bordering upon madness. To this it must be observed, that many of these pieces that seem to border the extremis were written at the Express command of the Prince of Estoras [Esterházy], whose ideas on music are truly excentric.[...] Under these circumstances it is no wonder if many of his pieces appear wild, extravagant, and even unnatural; but when he is left to follow the natural bent of his own genius, he is always new, elegant, delightful.[...] It seems therefore, that the refinement of music in Germany was reserved for Haydn to accomplish, which he has in a very ample manner established by originality, novelty, and beautiful air, in which the thought he has excelled his predecessors and competitors.[...]” In: *European Magazine and London Review* (1784), p. 496-7

²⁰⁴ Allmanach [sic] der k.k. National-Schaubühne auf das Jahr 1788.(F. C. Kunz, Wien)

²⁰⁵ “...In the last position[trifling, wild, inventing new musical doctrine] they were perfectly right: he had indeed introduced a new species of music: it was his own, totally unlike what they had been used to – *original, masterful, and beautiful*.” In: *European magazine and London review*, p. 496-7, 1784

final do século XVIII, se subordinavam à idéia de humor. James Webster²⁰⁶ afirma que Haydn, nos quartetos op. 33, proporciona nova simetria entre engenho e humor, que se reflete na justaposição entre os minuetos e rondós, que refletiriam humor e movimentos lentos, que seriam antes engenhosos. No entanto, fundamentando-se nas definições setecentistas dos termos e no conteúdo das críticas publicadas na época, acreditamos que a simetria entre humor e engenho não se dá, como acredita Webster, na justaposição entre movimentos engenhosos e humorísticos, mas na própria escrita musical de Haydn, que associa ambas qualidades em uma mesma peça.

Mostrando claramente a influência do pensamento inglês sobre o Belo em si, a idéia de engenho, sem o auxílio individual do humor, passou a representar uma qualidade negativa, um excesso racional, que só apraz aos eruditos, sem ter, no entanto, o apelo sensorial do Belo. Veja a opinião de Gerber, mestre-de-capela da corte norte-alemã de Sondershausen (1792), sobre a música de Haydn:

“Ele logrou uma perfeição nas nossas peças instrumentais, particularmente aos *quartos* e sinfonias, nunca ouvida antes dele. (...). Cada artifício harmônico, até mesmo da época gótica dos contrapontistas grisalhos, está a seu dispor. Porém, ao invés de sua rigidez antiga, ele ganha um ar agradável, assim que Haydn o prepara para nosso ouvido.”²⁰⁷

Gerber continua seu artigo, descrevendo Haydn como emblema do equilíbrio entre engenho [*Witz*] e humor [*Laune*], apoiando-se numa tópica muito conhecida no século XVIII, a busca da harmonia entre Arte e Natureza.

“Ele [Haydn] possui a grande arte de parecer freqüentemente conhecido. Com isso, apesar de todos os artifícios contrapontísticos que se encontram em suas obras, ele é popular e agradável para todos os amadores. (...). Tanto a beleza juvenil quanto o contrapontista cujos cabelos embranqueceram sobre as

²⁰⁶ WEBSTER, James. Haydn's Farewell Symphony and the Idea of Classical Style. Cambridge: Cambridge University Press, 1991

²⁰⁷ “Er hat unsern Instrumentalstücken und namentlich, den Quartos und Sinfonien, eine Vollendung gegeben, die vor ihm unerhört war. (...). Jede harmonische Künsteley sey sie selbst aus dem Gotischen Zeitalter der grauen Contrapuntisten, stehet ihm zu Gebote. Aber sie nimmt statt ihrem ehemaligen steifen, ein gefälliges Wesen an, sobald Er sie für unser Ohr zubereitet.” In: GERBER, Ernst Ludwig. *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. Leipzig, [s.n.], 1790-92, p. 610

partituras ouvem suas obras com prazer e aprovação. Provas suficientes de como a natureza e a arte se colocam à sua disposição.”²⁰⁸

A versão austríaca do artigo publicado no *European Magazine* enfatiza a posição proeminente de Haydn, afirmando o seguinte:

“Haydn foi aquele a quem estava reservado o refinamento da música na Alemanha, levando-a ao cume da perfeição; em todos os sentidos ele se tornou um modelo de originalidade, novidade²⁰⁹ e boa melodia. Com esta afirmação não pretendo dizer que por causa de uma melodia agradável e doce harmonia ele tenha deixado a imitação e a fuga de lado. Sua música está repleta com estes golpes de arte. Mas nas suas mãos elas nunca parecem pedantes ou pesadas; elas são constantemente aliviadas pelas mais agradáveis inspirações da fantasia e por ímpetos luxuriosos de grande variedade”.²¹⁰

Dada a origem britânica do ideal do *humor*, não é surpreendente que as críticas mais antigas que louvam este aspecto da produção de Haydn sejam, justamente, inglesas. Burney afirma o seguinte, em sua *General History of Music* (1776-89):

“Disse há muito tempo que as extravagâncias de Haydn, que ele às vezes introduziu por motivo de variedade, outras por esporte, têm grande dose de engenho [*wit*]; e, conhecendo seu temperamento naturalmente dotado para a jocosidade e sua música sempre bem-humorada, considere-as como *bon-mots* musicais. Mas, retiremos estas estranhezas, e não restará ainda suficiente dose do Sério, do Maravilhoso e do Sublime, para constituir um verdadeiro grande homem?”²¹¹

²⁰⁸ “Er [Haydn] besitzt die grosse Kunst in seinen Sätzen öfters bekannt zu scheinen. Dadurch wird er trotz allen contrapunktischen Künsteleyen, die sich darinne befinden, populair und jedem Liebhaber angenehm (...) Die junge Schöne sowohl, als der grau gewordene Contrapunktist hören seine Werke mit Vergnügen und Beyfall. Beweises [sic] genug, wie sehr ihm Natur und Kunst zu Gebote stehen.” In: *Ibid.*, p. 610

²⁰⁹ H.C. Robbins Landon, vertendo a crítica alemã para o inglês, na edição dos documentos da vida de Haydn, entendeu o N gótico como R, e, criando um termo inexistente, *Reuheit*, traduziu-o como “arrependimento”. O termo correto é *Neuheit*, novidade.

²¹⁰ “It was Haydn to whom was reserved the refining of music in Germany, of bringing it to the culmination of perfection; and in every way he made himself a model of originality, novelty [*Reuheit*, sic] and beautiful song. I don’t mean by that statement that because of a pleasant melody and sweet song he laid aside the fugue. There are fugues to excess in his works. But in his hands they never degenerate into mere pedantry, are never heavy but are set against the pleasantest inspirations of fantasy, a most charming wit [*Laune*], and a surging of riotous variety.” tradução alemã do *European Magazine* (*apud*. LANDON, Robbins. Haydn: *Chronicle and Works*, vol. 3, p. 711)

²¹¹ “I have long ago said that Haydn’s whimsicalities, which he sometimes introduced for the sake of variety, and sometimes in sport, had a great deal of wit in them; and knowing his natural temper to be playful, and [his] music always good-humored, regarded them as musical *bon-mots*. But take away all these oddities, and does not enough remain of serious, beautiful & sublime to constitute a truly great man?” In: BURNEY. *General History*, p. 1033

O Pastor Triest, descrevendo sua visão sobre a produção de Haydn, resume, enfim, o ideal da expressão germânica no final do século XVIII com a seguinte frase:

“Se quiséssemos além disso indicar o caráter das composições haydnianas com duas palavras, elas seriam, parece-me, popularidade artificiosa ou plenitude [abundância] artística popular (compreensível, penetrante).”²¹²

No século XIX, a noção de *Witz* [engenho] passa a se associar necessariamente à idéia de humor, que pressupõe uma excentricidade individual e risível. O termo *Witz* passa a ficar intrinsecamente relacionado às idéias de humor e de alto-cômico, implícitas nos procedimentos incongruentes. Por isto, a partir do século XIX, o conceito *Witz* aproxima-se mais do termo português *chiste*. O termo *Witz* é usado nesta acepção por Sigismund Freud, em seu influente estudo *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, [“o chiste e sua relação com o inconsciente”], publicado em 1905, e também por muitos autores que tratam da *Witz* musical setecentista segundo teorias freudianas, como Michael Stille²¹³, Ernst Laaf²¹⁴, Willfried Gruhn²¹⁵, Harald Ossberger²¹⁶, Richard Hohenemser²¹⁷ e Anton Penkert²¹⁸, Ludwig Misch²¹⁹, Zofia Lissa²²⁰ e Rita Lowry²²¹, entre outros. Neste sentido, sem desautorizar os escritos destes autores, é possível afirmar que eles exprimem uma visão anacrônica da *Witz*, quando se referem a seu uso em obras do século XVIII, e que uma análise de obras de Haydn fundamentadas em uma compreensão histórica destes conceitos trará certamente resultados diferentes daqueles pregados por estes autores.

²¹² “Wollte man ferner den Charakter der Haydn’schen Kompositionen mit zwey Wörter angeben, so wäre er – wie mich dünkt – kunstvolle Popularität, oder populäre (fassliche, eindringende) Kunstfülle.” In: TRIEST, Pastor. *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Leipzig, n. 3, p. 407, nov. 1801

²¹³ STILLE, Michael. Musikalische Narrenstreiche. In: *Musik und Bildung*, 6, p. 3-9. 1991

²¹⁴ LAAF, Ernst. Der musikalische Humor in Beethovens achter Symphonie. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, n. 19/20p. 213-229, 1962-3

²¹⁵ GRUHN, Willfried. Wie Heiter ist die Kunst?. In: *Österreichische Musik Zeitschrift*, 38, p. 677-688, 1983

²¹⁶ OSSBERGER, Harald. Usikalischer Humor an Beispiele der Klaviermusik. *Österreichische Musik Zeitschrift*, n. 38, p. 696-701, 1983

²¹⁷ HOHENEMSER, Richard. Über Komik und Humor in der Musik. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, p 65-83, 1918

²¹⁸ PENKERT, Anton. Die Musikalische Formung von Witz und Humor. In: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, p. 482-489

²¹⁹ MISCH, Ludwig. Das Komische in der Musik. In: *Neue Beethoven-Studien und andere Themen*. München: Henle, 1967, p. 211-212

²²⁰ LISSA, Zofia. Über das Komische in der Musik. In: *Aufsätze zur Musikästhetik*. Berlin: Henschel, 1969, p. 91-136

²²¹ LOWRY, Rita. *Humor in instrumental music: a discussion of musical affect, psychological concepts of humor and identification of musical humor*. Tese de doutorado em música. Ohio State University, 1974

3. O PÚBLICO DA MÚSICA DA MODA

O público a quem a obra de compositores como Haydn se dirige é o último aspecto que deveremos observar nas críticas ao engenho, cômico e humor na obra de Haydn. Ele não está diretamente vinculado às qualidades que nos propusemos tratar; contudo, ele é freqüentemente mencionado nessas críticas. A maneira como os críticos se referem aos ouvintes da música *da moda* tem um fator em comum com a maneira como eles se referem ao humor, ao cômico e ao engenho: ambas refletem a diminuição da importância do ideal do decoro na compreensão e julgamento das artes, em detrimento de critérios que se relacionam antes à percepção intrínseca da beleza. É possível observar esta alteração também no tratamento da crítica com relação ao público da música *da moda*.

A ampla aceitação do gosto *da moda*, para críticos conservadores, é consequência do crescimento de um certo tipo de público cujo julgamento benevolente com relação a estas obras reflete uma visão artística distorcida. Este fato denota a rudeza destes ouvintes. A resenha sobre a *Storia della Musica*, do Padre Martino [Martini], publicada no *Musikalische Magazin* [“revista musical”], em 1783, criticando os italianos pelo (mau) gosto *da moda*, diz o seguinte:

“Os italianos têm orgulho desta obra, e têm tanto mais razão para isso, pois praticamente a cada dia fica mais evidente que este talvez seja o único homem em toda a Itália cujo gosto musical ainda não foi contaminado pela nova música da moda, e cujos julgamentos são tidos como seguros, corretos e confiáveis, como é de se esperar em um escritor da história de uma arte.”²²²

²²² “Die Italiäner sind stolz auf dieses Werk, und haben um so vielmehr Ursache dazu, da es beynahe von Tage zu Tage einleuchtender wird, dass der Verfasser desselben vielleicht in ganz Italien der einzige Mann ist, dessen musikalischer Geschmack von der neuen Modemusik noch nicht angegriffen, dessen Urtheile also mit Recht für so sicher, richtig und zuverlässig zu halten sind, als man sie bey dem Geschichtschreiber einer Kunst fordern kann.” In: CRAMER, Carl Friedrich. *Magazin der Musik*, Hamburg, v. 1, p. 161, 1783

Johann Christoph Koch, em seu *Über den Modegeschmack in der Musik* [“sobre o gosto da moda na música”], 1795, também vincula o sucesso do gosto da moda à diminuição do número de “homens, que com seu gênio primoroso, tinham não só verdadeiro gosto, mas também, simultaneamente, instrução de espírito”.²²³

Nas críticas acima, assim como em outras, que lemos a respeito de Haydn, o gosto *da moda* opõe-se ao gosto daqueles que a crítica qualifica como “homens inteligentes”, “ouvintes de sensibilidade esclarecida”, “conhecedores da verdadeira música”, “amantes do gosto natural e razoável”, “que têm julgamentos seguros, corretos e confiáveis”, revelando-se como o gosto próprio de homens rudes e ignorantes.

Em seu artigo, Koch dá à moda uma dimensão social, antes de aplicar o conceito à música. Ele a define como um processo cego de imitação, sem o uso do juízo, próprio de homens rudes procurando simular distinção. A moda implica uma mudança constante, pois este tipo de equiparação é inaceitável para homens distintos, e a mudança consiste em uma maneira de tentar evitá-la.

“Houve, desde sempre, pessoas que gostariam de ser distintas, sem possuir, no entanto, méritos para tal. Elas talvez imaginassem lograr seus objetivos mais seguramente imitando pessoas ilustres e especialmente ricas, para, com isto, dar a impressão de que elas fossem tão abastadas quanto aquelas, e ganhar o respeito dos outros; pois ser rico é, desde sempre, tido como o maior mérito. – Sem dúvida, a vaidade de algumas pessoas ilustres ou ricas se viu ofendida, quando elas viram que pessoas menos ricas e ilustres em tudo as queriam imitar; e isto provavelmente proporcionou a ocasião para a mudança das formas nos artigos de luxo. Assim, a forma modificada dava uma primeira impressão de valor, pois substituir [os artigos] era dispendioso. A vaidade daqueles que podiam fazer tais substituições sem prejuízo a suas condições domésticas, era necessariamente alimentada, quando estes viam como outros se esforçavam para imitá-los, embora apenas o lograssem parcialmente ou de maneira pobre”.²²⁴

²²³ “Männer, die mit ihrem vorzüglichen Genie nicht allein ächten Geschmack, sondern auch zugleich Bildung des Geistes verbanden, wendeten die Fuge bey keiner andern Gelegenheit an, als da, wo es die Würde des Gegenstandes, den sie bearbeiteten, erlaubte.” In: KOCH.*Op. cit.*, p. 103

²²⁴ “Es hat von jeher Personen gegeben, die gerne durch etwas ausgezeichnet seyn wollen, die aber keine auszeichnende Verdienste besaßen; vielleicht glaubten sie ihren Entzweck am sichersten zu erreichen, wenn sie es angesehenen und besonders reichen Personen in allem Aeusserlichen gleich thäten, um sich dadurch das ansehen zu geben, als wären sie eben so wohlhabend als jene, und dadurch die Aufmerksamkeit anderer auf sich zu lenken; denn wohlhabend seyn wurde auch ehemals schon für das grösste Verdienst gehalten. – Ohne Zweifel fand sich die

Koch traça um perfil dos apreciadores do gosto da moda, definindo-os como rudes (imitadores de dignidade, sem mérito). Ele vincula novamente o gosto da moda ao gosto da nova classe comerciante, que, apesar da condição econômica favorecida, é, segundo ele, deseducada. Autores como Stuart Tave, em seu estudo sobre o humor no século XVIII, vinculam o novo gosto à ascensão da classe burguesa, vinculada principalmente ao comércio.

“Não podemos negar que a predileção pelas [atuais] mudanças da moda aciona um certo tipo de indústria. Esta indústria, no entanto, é tal que apenas poucos integrantes de um estado lucram com ela; para todos os outros ela é puro prejuízo. Quem não consegue se convencer disto, que folheie as contas bancárias daquelas pessoas que comerciam artigos de luxo. – E não haveria forte conexão com a moda o fato de que, desde que seu domínio se estendeu tanto, as revistas semanais e os jornais se encontrem tão cheios de anúncios de ruínas familiares?”²²⁵

Nicolai, um viajante que descreve sua passagem pela Alemanha e Suíça em 1781, atribui o uso do cômico, na música *da moda*, exclusivamente à rudeza do público vienense, e não à de Haydn, autor que admira. Ele considera estes procedimentos como sendo involuntários em nosso autor, cuja intenção é apenas a de adequar-se ao público:

“A música dos vienenses se conformava inteiramente ao caráter sensual da nação. *Cassationes*, pequenas canções, minuetos e danças baixas eram consideradas [boas] e aceitas como obras de arte musicais; idéias sérias e elevadas causavam enfado.(...) Joseph Haydn principiou, como suas obras mostram, no gosto da música popular [com a qual era] familiar. Ele soube apropriar-se das qualidades boas destas fontes, mas rapidamente suplantou-as. Às vezes ele revertia inesperadamente para o estilo baixo, antigamente muito amado, provavelmente para agradar seu público – uma indulgência

Eitelkeit mancher angesehenen oder reichen Personen beleidigt, wenn sie sahen, dass es ihnen minder reiche und angesehene in Allen Stücken gleich thun wollten; und dieses gab wahrscheinlich Gelegenheit zur Abänderung der Formen bey Gegenständen des Luxus. Schon hierdurch bekam die abgeänderte Form den ersten Schein eines Werthes, weil Aufwand darzu erfordert wurde, sie von neuem nachzumachen. Nothwendig musste es die Eitelkeit derjenigen schmeicheln, die solche Veränderungen ohne Nachteil ihrer hauslichen Umstände machen konnten, wenn sie sahen, wie sich andere anstengten, um es ihnen gleich zu thun, und es doch vielleicht nur zum Theil, oder nur ärmlich thun konnten.” In: *Ibid.*, p 78-9

²²⁵ “Es kann nicht geleugnet werden, dass der Hang zu Modeveränderungen einen gewissen Grad von Industrie betreibe. Allein diese Industrie ist so beschaffen, dass nur wenige Mitglieder eines Staats dadurch gewinnen; für alle übrige aber wird sie wahrer Verlust. Wer sich davon nicht überzeugen kann, der durchblättere nur die Contobücher solcher Kaufleute, die mit Gegenständen des Luxus handeln. – Und sollte wohl dieser starke Hang zur Mode nicht den grössten Theil darzu beytragen, dass man, seitdem sie ihre Herrschaft so sehr erweitert hat, die Wochenblätter und Zeitungen so voll von Familienruin findet?” In: *ibid.*, p. 80 [nota de rodapé]

desnecessária para tão grande artista. Ele transformou em grande parte o gosto de sua nação, e deveria lutar para continuar a fazê-lo ainda mais.”²²⁶

Outras críticas conservadoras, como a do editor do *Critischer Entwurf* [“esboço crítico”] também vinculam diretamente o sucesso de nosso autor à rudeza de seu público:

“Agora as peças de Heiden [sic], Toeschin, Cannabich, Filz, Pugnani, Campioni, chegam a ser excessivas. É preciso ser apenas um meio-conhecedor, para perceber a mistura vazia entre o cômico e o sério, o jocoso e o emocionante, que predomina em todas elas.”²²⁷

Christian Stockhausen, autor da crítica acima, ao associar a receptividade da música de Haydn à atitude dos ignorantes que não percebem o mau efeito destas obras, menciona uma nova categoria de apreciadores: os meio-conhecedores, ou amadores, que se colocam entre os rudes e os conhecedores.

As categorias de público *conhecedor* e *amador* se estabelecem definitivamente no final do século XVIII. Elas são discutidas em obras como os dicionários musicais de Koch e Sulzer, e também em um pequeno dicionário publicado na revista editada por Hiller, que estabelecem a oposição entre estas duas categorias de juízes. É interessante que esta discussão deixou de estar presente em importantes enciclopédias musicais atuais, como o *The New Groves* ou o *Musik in der Geschichte und Gegenwart* [“música na história e no presente”], embora estas obras sejam muito mais amplas que suas contrapartidas setecentistas.

Segundo o dicionário musical publicado no *Wöchentliche Nachrichten an die Musik betreffend* [Notícias Semanais Concernentes à Música] de Hiller, o conhecedor é aquele que

²²⁶ “The music of the viennese conformed entirely to the sensual character of the nation. Cassations, little songs, minuets, and Styrian dances passed with high and low for works of musical art; serious and lofty ideas aroused boredom. (...) Joseph Haydn started out, as his works show, in the taste of the familiar folk music. He knew how to make the goodness of these sources his own, but he soon went far beyond these. At times he reverted unexpectedly to the low style, probably to please his public – an indulgence that such a great artist had no need of. He has in great part transformed the taste of his nation, and he ought to strive to lead it even further.” In: NICOLAI, Frierich. Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781

10. “Jetzt nehmen die Sachen von Heiden, Toeschin, Cannabich, Filz, Pugnani, Campioni sehr überhand. Man darf aber nur ein halber Kenner seyn, das Leere, die seltsame Mischung vom comischen und ernsthaften, tändelnden und rührenden, zu merken, welche allenthalben herrscht.” In: STOCKHAUSEN, Christian. *Critischer Entwurf*. Berlin, p. 270 ss., 1766

conhece as regras e a técnica da arte, enquanto o meio-conhecedor, ou amador, só conhece um destes termos:

“Conhecedores da música são denominados principalmente 1) aqueles que não apenas compreendem a música de maneira pormenorizada, mas também sabem executá-la. Há, ainda, conhecedores no sentido restrito, que 2) apenas possuem a ciência da música, sem saber executá-la, ou que 3) têm fluência na execução da mesma, mas não conhecem as regras ou os princípios desta ciência. Os dois últimos subordinam-se ao primeiro. O terceiro tipo de **conhecedores** é preferível ao segundo na execução, e na apreciação, o segundo é preferível ao terceiro tipo.”²²⁸

Vimos que, no século XVIII, o aparecimento do ideal da Beleza intrínseca, não relacionada com a idéia de decoro, possibilita que autores como Kames prescrevam duas acepções de beleza. A primeira, que ele define como beleza intrínseca, fundamenta-se na percepção sensorial do Belo, na sensação de prazer ou repulsa gerada pela visão ou audição. Segundo Sulzer, em sua enciclopédia, este tipo de percepção é própria do amador:

“o amador julga a obra de acordo com as impressões impensadas que ela provoca nele; ele se abandona primeiramente àquilo que ele sente, e em seguida louva o que lhe agradou e vitupera o que lhe desagradou, sem apresentar outras razões disto.”²²⁹

Koch, em seu dicionário, tem opinião semelhante à de Sulzer, definindo amador como aquele que sente e é movido pelo Belo na arte, sem saber porque ela é bela, e sem conhecer os meios estéticos ou mecânicos que produzem a Beleza.²³⁰

²²⁸ “**Kenner der Musik** werden hauptsächlich 1) diejenigen genannt, welche die Tonkunst nicht allein gründlich verstehen, sonder auch auszuüben wissen. Es giebt aber auch Kenner im eingeschränkten Verstand, welche entweder 2) nur eine Wissenschaft von der Tonkunst besitzen, ohne sie auszuüben, oder sich 3) auf die Ausübung derselben beflissen, ohne die Regeln dieser Wissenschaft oder ihre Grundsätze zu verstehen. Beyde letztern sind den ersten untergeordnet. Die 3te Art von **Kennern** ist nur bey der Ausübung der zwoten, so wie bey der Beurtheilung die zwote der dritten Art vorzuziehen”. In: BEYTRAG zu einem musikalischen Wörterbuche. In: Hiller. *Op. cit.*, n. 42, p. 327, abr. 1769,

²²⁹ „Der Liebhaber beurtheilt das Werk blos nach den unüberlegten Eindrücken, die es auf ihn macht; er überläßt sich zuerst dem, was er dabey empfindet, und denn lobt er das, was ihm gefallen, und tadelt, was ihm mißfallen hat, ohne weitere Gründe davon anzuführen.“ In: SULZER. *Op. cit.*, p. 572,

²³⁰ „Kenner, nennet man diejenigen Personen, die das Schöne oder Schlechte, in den Producten der Kunst nicht allein richtig empfinden, sondern auch die besondern Ursachen angeben können, warum dieses oder jenes in denselben schön oder schlecht sey. Man setzt die Kenner oft den Liebhabern der Kunst entgegen, weil die letztern zwar die Wirkung des Schönen oder Schlechten empfinden, aber keine Kenntnisse von den Ursachen desselben haben.“ In: KOCH, Johan Christoph. *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt, 1802). Kassel: Baerenreiter, 2001, p. 828

Em sua discussão sobre o gosto da moda, Koch afirma que os amadores têm capacidade limitada de julgamento, pois têm a percepção distorcida por um conhecimento incompleto. Por isso, Koch os define como conhecedores *falsos*, que não compreendem o objetivo *verdadeiro* da música, a representação das paixões, e, por isto, julgam segundo critérios viciosos, como a destreza técnica do executante:

“Muitos [compositores] tentaram alegrar o público através de ronronar e de idéias engraçadas, pois assim eles esperavam alcançar a benevolência de maior massa do que através da expressão das paixões. Para a maior parte do público, a quem faltava bom-gosto, tudo isto era muito bem-vindo, pois agora cada membro deste podia vangloriar-se, declarando-se também conhecedor e juiz da Arte e do Artista, pois parecia levar-se em conta apenas um grau de habilidade mecânica fácil de julgar.”²³¹

Para Sulzer, que não tem uma visão do amador tão negativa quanto a de Koch, tanto o conhecedor quanto o amador compartilham da capacidade de perceber o que Kames define como o Belo intrínseco, mas o conhecedor vai além do amador, e percebe também o segundo tipo prescrito por Kames, o Belo compreendido pela razão, qualificado por Kames como *útil*.

“É-se um amador quando se tem um sentimento vivo para os objetos que a arte elabora; um conhecedor, quando, a este sentimento, se associa um gosto purificado por longa experiência e a compreensão da natureza e da essência da arte.”²³²

Para Sulzer, só o conhecedor julga as artes com critérios racionais, e pode perceber a adequação da matéria a seu gênero e propósito, fundamentando-se nos critérios do decoro. Com isto, ele chega a uma conclusão semelhante à de Koch: só o conhecedor pode fazer um julgamento completo da obra de arte.

²³¹ “Viele liessen es dabey noch nicht belustigen, weil sie auf diesem Wege des Beyfals des grössern Menge gewisser waren, als durch den Ausdruck der Empfindungen. Dem grössern Haufen des Publikums, dem es an guten Geschmack fehlte, war alles dieses sehr willkommen, denn nun konnte sich ein jedes einzelne Glied desselben schmeicheln, auch Kenner und Beurtheiler der Kunst und Künstlers zu seyn, weil es dabey blos auf die, einem jeden leicht zu beurtheilenden Grade mechanischer Fertigkeit anzukommen schien.”. KOCH, H. Christoph. Über den Modegeschmack in der Musik. In: *Op. cit.*, p. 88

²³² Man ist ein Liebhaber, wenn man ein lebhaftes Gefühl für die Gegenstände hat, die die Kunst bearbeitet; ein Kenner, wenn zu diesem Gefühl ein durch lange Uebung und Erfahrung gereinigter Geschmack, und Einsicht in die Natur und das Wesen der Kunst hinzukommt. SULZER. *Op. cit.*, p. 572

“o verdadeiro conhecimento se baseia na compreensão correta da essência e da finalidade das artes. A partir dela, o conhecedor aprecia o valor da invenção da obra de arte, determina em que grau ela é admirável e útil, e se ela é adequada ao tempo e ao lugar. Ele não vê nenhuma obra como objeto de amorismo, mas como uma obra destinada a um certo fim, e julga até que ponto ela pode ou deve alcançar seu fim. (...) Por isso, ele deve ser um conhecedor dos homens e dos hábitos.”²³³

Koch vincula a percepção sensorial do belo à idéia de humor [*Laune*]. Ambas qualidades independem da razão, e contribuem para qualificar negativamente a música da moda. Ele critica os amadores, que crêem que o simples fato de possuir uma audição saudável torna-os aptos a julgar sobre a qualidade musical. Assim, ele diz que

“esta circunstância foi a primeira razão, pela qual agora os compositores tenham que se dirigir mais à *Laune* da grande massa do que ao pequeno número de verdadeiros conhecedores, se não quiserem permanecer totalmente desconhecidos.”²³⁴

Arnold Schering, em seu artigo *Künstler, Kenner und Liebhaber der Musik im Zeitalter Haydns und Goethes*²³⁵ [“Artistas, Conhecedores e Amadores da Música na Época de Haydn e Goethe”], afirma que a ênfase iluminista na educação no final do século XVIII propiciou que, de um lado, na apreciação musical, o amador fosse incentivado a utilizar a razão, e não apenas suas emoções. Inversamente, o conhecedor insensível também passou a ser considerado inepto para julgar a música. Segundo Schering, o sucesso de Haydn em sua própria época deveu-se, em grande parte, à capacidade de agradar tanto aos amadores, homens sensíveis [*Gefühlsmenschen*], quanto aos conhecedores, juízes da arte [*Kunstrichter*], como atesta a crítica de sua própria época.

²³³ Die wahre Kenntnis gründet sich auf richtige Begriffe von dem Wesen und der Absicht der Künste überhaupt; aus diesen urtheilet der Kenner von dem Werth der Erfindung des Kunstwerks; bestimmt, in welchem Grad es schätzbar und brauchbar sey, und ob es sich für die Zeit und den Ort schicket; er sieht kein Werk, als einen Gegenstand der Liebhaberey, sondern als ein zu einem gewissen Zweck bestimmtes Werk an, und beurtheilet daher in wiefern es seine Wirkung thun könne, oder müsse. (...) Darum muß er ein Kenner der Menschen und der Sitten seyn.“. In: *Ibid.* p. 573

²³⁴ “Dieser Umstand war die erste Veranlassung, dass sich anjetzt die Tonsetzer mehr nach der Laune des Publikums, als nach der geringen Zahl wahrer Kenner richten müssen, wenn sie sich gänzlich unbekannt bleiben wollen.” In: KOCH. *Op. cit.*, p. 92

²³⁵ SCHERING, Arnold. *Künstler, Kenner und Liebhaber der Musik im Zeitalter Haydns und Goethes*. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* n. 38, p.18, 1931

O *Galerie der berühmtesten Tonkünstler des 18. und 19. Jahrhunderts* [“galeria dos mais famosos músicos do século XVIII e XIX”], em 1810, parafraseando a biografia de Haydn, publicada em 1790 por Ernst Ludwig Gerber, sintetiza esta qualidade de nosso compositor:

“[Haydn sempre soube] como oferecer o astutamente inaudito sob a pintura do já conhecido [e por isso] tanto a beleza juvenil quanto o contrapontista cujos cabelos embranqueceram sobre as partituras ouvem suas obras com prazer.”²³⁶

Esta é uma qualidade comumente apontada nas referências à obra de Haydn, a partir do final do século XVIII. Em 1784, por exemplo, o *Pressburger Zeitung* [“jornal de Pressburg”], comentando um concerto público, diz que

“Todas as peças foram excelentes. As sinfonias do imortal Hayden [sic] destacaram-se tão maravilhosamente, que só um ouvido sensível pode julgar e a pena pode apenas fazer uma descrição pálida. – Elevada na expressão, inesgotável em invenção, nova em cada pensamento, inesperadamente surpreendente em cada movimento, esta harmonia suave derreteu os sentimentos de conhecedores e amadores.”²³⁷

As críticas que estudamos, referentes ao estilo de Haydn, mostram uma mudança de visão em relação a aspectos freqüentemente associados ao compositor, como humor, engenho, cômico. Vimos que o sucesso de Haydn é concomitante com uma reavaliação desses conceitos, e revelam

²³⁶ “[immer verstand Joseph Haydn] schlaue unerhörtes unter dem Anstrich des allbekannten zu bieten [weswegen auch] die junge Schöne sowohl, als der bei Partituren grau gewordene Kontrapuntist seine Werke mit vergnügen [hören]” GERBER. *Op. cit.*, p. 610

²³⁷ “(...) Alle aufgeführten Stücke waren auserlesen. Die Sinfonien von dem unsterblichen Hayden zeichneten sich so herrlich aus, dass nur ein zörtlisches [sic] Ohr davon urtheilen und die Feder nur eine Matte Beschreibung machen kann. – Erhaben im Ausdruck, unerschöpflich in Erfindung, neu in jedem Gedancken, unerwartend überraschend in jeder Wendung, schmelzte diese sanfte Harmonie das Gefühl des Kenners und Nichtkenners.” *Pressburger Zeitung*, 1784. *apud*. Pandi, Marianne. *Musik zur Zeit Haydns und Beethovens in der Pressburger Zeitung*. In: *Haydn Yearbook*. London, n. 9, p. 184, 1971

uma ênfase cada vez maior na percepção sensorial, estética, do belo, em detrimento de julgamentos fundados na idéia de decoro. Este novo paradigma possibilita a avaliação de Haydn com termos como humorista e alto-cômico, vistos anteriormente de forma pejorativa e compreendidos como paradoxais.

Contudo, o aparecimento destes novos parâmetros de julgamento não desautoriza totalmente o uso de critérios retóricos fundamentando a produção de Haydn, como a subordinação aos protocolos do decoro, que determinam a adequação da matéria ao gênero e à ocasião. Como vimos, ele ainda é determinante nestas obras. Neste sentido, é possível afirmar que Haydn realiza uma síntese entre o que podemos compreender como dois paradigmas – um decoroso e outro estético - que se interceptam, antes da superação total do primeiro, no século XIX.

Apesar da importância de se compreender o contexto da produção de Haydn, com base nos livros teóricos e nas informações específicas que lemos nas críticas, nada substitui a audição da música de Haydn, que demonstra a verdadeira essência de sua arte. Consideramos muito válidas as idéias de Forkel, em sua *História da Música* (1784):

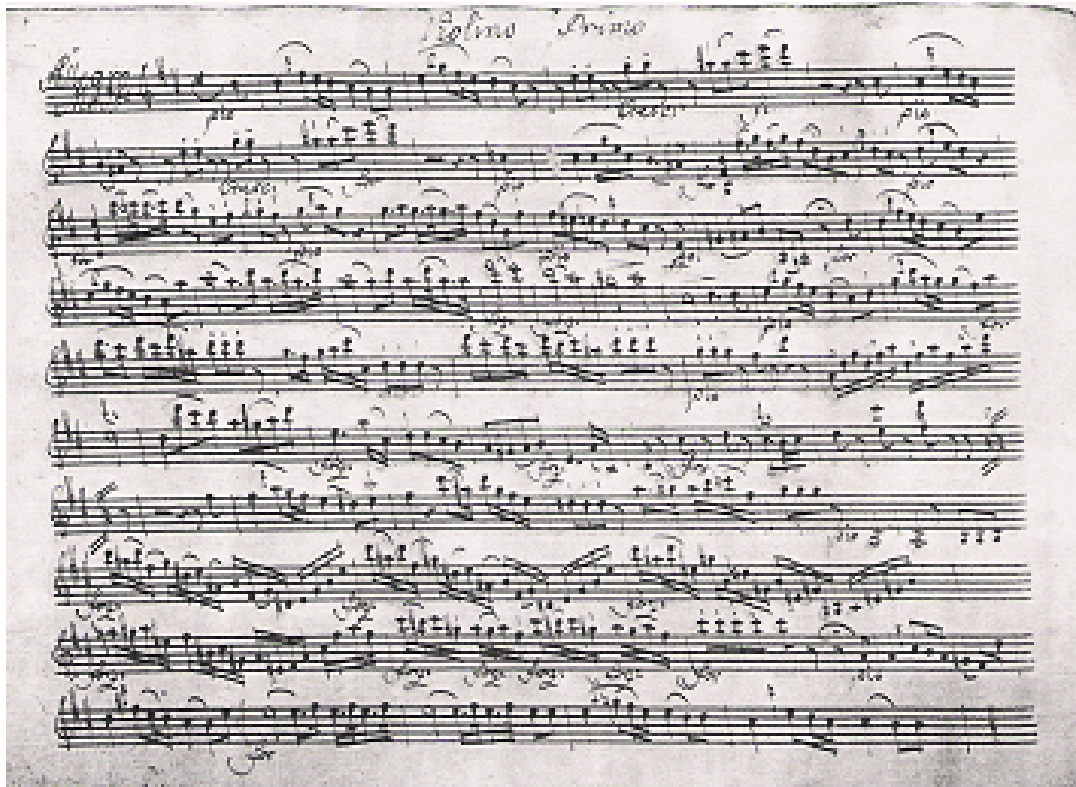
“Quem quiser compreender a verdadeira natureza da música antiga, deve confiar apenas raramente nas notícias, mesmo nas que nos foram transmitidas pelos mais confiáveis historiadores do passado. Ele deve escolher como indicadores os hábitos, a condição social, os conhecimentos de outras ciências e de artes daquele povo do qual se fala sobre a música, e, finalmente, conhecer a natureza da arte em si. Somente este caminho possibilitará ao ouvinte discernir o verdadeiro do falso nas notícias, e aceitar aquilo que lhe parece verossímil, que se coaduna com a natureza da arte, com os hábitos, com a condição social e com o estado de outros conhecimentos e artes.”²³⁸

²³⁸ „Wer daher die wahre Beschaffenheit der alten Musik ergründen will, darf gewiss (...) nur selten den Nachrichten so folgen, wie sie uns auch selbst von den glaubwürdigsten Geschichtschreibern des Althertums gegeben worden sind, sondern muss die Sitten, den Bürgerlichen Zustand, die Kenntnisse in andern Wissenschaften und Künsten desjenigen Volks, von dessen Musik die Rede ist, und endlich, vor allen Dingen, die Natur der Kunst selbst, zu Wegweisern wählen. Nur auf diesem Wege wird er im Stande seyn, das wahre in den Nachrichten vom Falschen zu scheiden, und nur das auf Treue und Glauben anzunehmen, was sich mit der Natur der Kunst, mit den Sitten, mit der Bürgerlichen Verfassung, und mit dem Zustande anderer Kenntnisse und Künste reimen, und als möglich begreifen lässt.“ In: FORKEL, Johann Nicolaus. *Allgemeine Geschichte der Musik*. Leipzig: Schwenker, 1784

Após o estudo do contexto da produção de Haydn, resta conhecer mais profundamente a natureza de sua música. Procuraremos, a seguir, evidenciar aspectos humorísticos, alto-cômicos e, sobretudo, engenhosos em obras que representam inequivocamente a produção de Haydn: os quartetos de cordas op. 33.

CAPÍTULO III

OS QUARTETOS DE CORDAS OP. 33



manuscrito do quarteto op. 33/1 (si menor), na caligrafia do copista “anônimo 30” (Esterházy).
Abadia Beneditina de Melk (Austria). Cat. VI 736-9

1. INTRODUÇÃO: OS QUARTETOS DE CORDAS *OP. 33*

Vimos anteriormente que o enfraquecimento dos ideais aristocráticos do decoro foi concomitante com o aparecimento de uma nova concepção do Belo, que passou a ser entendido como objeto de percepção sensorial. Vimos que este fato também está ligado a uma visão mais positiva do riso e a uma nova apreciação das idéias de *cômico*, *humor* e *engenho*, freqüentemente associadas à música de Haydn.

Observamos, no segundo capítulo, que a mudança de conotação desses termos se relaciona a uma mudança de opinião sobre a produção do compositor, no século XVIII. Assim, vimos que alguns procedimentos engenhosos de Haydn, vituperados pela crítica conservadora por ferir preceitos do decoro, produzindo um estilo involuntariamente *cômico*, passaram a ser, na nova visão, elogiados, por exhibir o *humor* individual e original do compositor.

A proposta do terceiro capítulo deste trabalho é apontar esses procedimentos em uma obra representativa do estilo maduro de Haydn, examinando-os e refletindo sobre eles de acordo com noções explicados no primeiro capítulo e com as críticas que vimos no segundo capítulo.

Antes de prosseguir, é conveniente tratar do gênero em si, avaliando também o significado dos quartetos de cordas *op. 33* (1782) na obra de Haydn.

1.1.O DECORO DO *QUARTETO DE CORDAS*

Teóricos do século XVIII não entendiam o quarteto de cordas como uma forma musical independente, mas como espécie do gênero instrumental *sonata*, cuja denominação (duo, trio, sinfonia, etc.) indicava apenas o número de executantes ou a presença de um solista, no caso do concerto. Para eles, a sonata ocupava a posição mais elevada na música instrumental, fosse no gênero sacro, de câmara ou teatral. Johann Georg Türk, representando uma opinião comum entre autores setecentistas, define a sonata do seguinte modo:

“Este gênero de peças instrumentais presume um destacado grau de entusiasmo, grande capacidade de invenção e um impulso [*Schwung*] alto, diria quase que musical-poético, dos pensamentos e da expressão (...). Geralmente, este tipo de peça instrumental é composta de três, e mais raramente, dois, quatro ou mais movimentos, que têm geralmente caracteres diferentes; porém, no todo, deve dominar apenas uma **emoção principal** [*Hauptempfindung*].”²³⁹

Vimos que, para Emanuele Tesauro, o *entusiasmo*, ou *inspiração*, é uma espécie de furor ou alteração da mente, que, junto com o engenho e o exercício, é causa eficiente de agudezas.²⁴⁰ Türk, de modo semelhante, ao definir um gênero elevado, como a sonata, prescreve “alto grau de entusiasmo”, ou seja, um discurso agudo. Tesauro afirma, ainda, que o entusiasmo é análogo à paixão, pois ambos levam a uma “alteração da mente”, semelhante à que Sulzer prescreve para o humor [*Laune*]. Türk afirma ser necessário um “impulso alto, quase que musical-poético, dos pensamentos e da expressão”. Na enciclopédia de Sulzer, lemos que “poético” é tudo que se refere ao poeta, aquele que “tem um humor e um *entusiasmo* que o faz imaginar [*sich vorstellen*]

²³⁹ “[Folglich] setzt diese Gattung von Instrumentalstücken einen vorzüglichen Grad der Begeisterung, viel Erfindungskraft und einen hohen, fast möchte ich sagen musikalisch-poetischen, Schwung der Gedanken und des Ausdrucks voraus. (...) Gemeinlich besteht ein solches Instrumentalstück aus drey, seltener aus zwey, vier oder mehreren Sätzen, die zwar gewöhnlich einen verschieden Charakter haben; doch sollte in dem Ganzen wohl billig irgend eine **Hauptempfindung** herrschen.” In: TÜRK, J. G.. Op. cit., p. 390

²⁴⁰ TESAURO, E. Op. cit., p. 82

as coisas de modo mais intenso e vivaz do que os outros homens”.²⁴¹ Vale lembrar que a poesia era considerada, no século XVIII, como a mais alta das artes.

Nesse sentido, para Türk e para muitos autores do século XVIII, a sonata, sendo alta, se diferencia de outros gêneros instrumentais, como a suíte de danças, o divertimento, e a serenata, que “não parecem ter outra finalidade que o divertir (para passar o tempo)”, representando afetos desprezíveis.²⁴²

Vimos que Mathesson submete os estilos (alto, médio e baixo) às prescrições dos gêneros sacro, teatral e de câmara, que dizem respeito às circunstâncias da representação. Notamos que as sonatas de câmara, entre elas o quarteto de cordas, relacionam-se à ocasião familiar ou das reuniões íntimas, e que elas têm “função moral”. Elas se diferenciam das sonatas *da chiesa*, que se relacionam à contemplação religiosa, e também das sinfonias (sonatas teatrais) que dizem respeito aos “negócios e casos mundanos”. Türk faz ainda outra recomendação interessante, para definir o decoro da circunstância: a sinfonia deve ser executada “no final da tarde, e nunca à noite”, dado o caráter mais sério da ocasião noturna.

Na década de 1770, compositores vienenses, como Vanhal, Dittersdorf e o próprio Haydn, já escreviam obras *mistas*, justapondo movimentos próprios de peças altas (inicial e lento) a movimentos de dança (minueto, rondó), característicos de peças baixas, como a suíte, a serenata e a *cassatione*. Em muitas dessas peças, os instrumentos recebem tratamento *concertante*.²⁴³ Vimos, no segundo capítulo, que esta mistura de gêneros foi vituperada por críticos como Carl Spazier, que a consideravam indecorosa e, conseqüentemente, cômica.

Apesar dessas opiniões negativas, os quartetos de cordas de Haydn foram muito admirados em sua própria época. Em diversas fontes do século XVIII, o compositor chega até mesmo a ser considerado o inventor do gênero. August Griesinger, na biografia de 1809, observa uma estreita ligação entre as obras de Haydn e seu papel na popularização do gênero:

²⁴¹ SULZER, J. G.. Op. cit., p. 911-912

²⁴² “[Sätze], die gemeiniglich, ausser der Belustigung (dem Zeitvertreib), keine Bestimmung zu haben scheint.” In: Id. *ibid.*, p.390

²⁴³ BARRET-AYRES, Reginald. *Joseph Haydn and the String Quartet*. London: Barrie & Jenkins, 1974, p. 6

“O Barão von Fürnberg tinha uma propriedade em Weinzierl, a alguns postos de distância de Viena, e convidava para sua casa, de tempos em tempos, seu pároco, seu feitor, Haydn e Albrechtsberger (um irmão do conhecido contrapontista, que tocava o violoncelo), para ouvir pequenas músicas. Fürnberger instou a Haydn que compusesse algo que pudesse ser executado por estes amigos da arte. Haydn, que então tinha dezoito anos, aceitou o pedido, e assim surgiu seu primeiro quarteto que, logo após seu aparecimento, ganhou aclamação incomum. Com isto Haydn ganhou ímpeto para trabalhar mais nesse gênero.”²⁴⁴

Griesinger sugere que o quarteto de cordas ainda não fosse uma forma firmemente estabelecida em 1750, pela maneira com que relata a acidentalidade da ocasião que resultou na primeira obra de Haydn no gênero. Ele descreve o sucesso “imediato” do compositor, que podemos considerar como um recurso de amplificação que salienta a estreita ligação que se percebia no século XVIII entre Haydn e o quarteto de cordas.

Outra indicação interessante sobre a alta estima em que eram tidos os quartetos de cordas de Haydn é a preocupação que Beethoven revelou, ao editar seus primeiros quartetos, *op.* 18, com a eventual comparação entre eles e os exemplos de seu mestre. O mesmo tipo de respeito pode ser verificado na bela dedicatória que Mozart redigiu para o compositor, no prefácio do conjunto de seis quartetos que publicou em 1785:

“Ao meu caro amigo Haydn

um pai, tendo resolvido mandar seus filhos para o grande mundo, julgou dever entregá-los à proteção e conduta de um homem muito célebre então, que por boa sorte, era, além disto, seu melhor amigo. – Eis, portanto, igualmente, homem célebre e meu amigo caríssimo, os meus seis filhos. – (...) Que tu os acolhas benignamente, e sejas pai, guia e amigo deles! A partir deste momento, cedo-te meus direitos sobre eles; suplico-te, porém, olhar com indulgência os defeitos para os quais o olho tendencioso de pai pode ter se

²⁴⁴ “Ein Baron von Fürnberg hatte eine Besetzung im Weinzierl, einige Posten von Wien, und er lud von Zeit zu Zeit seinen Pfarrer, seinen Verwalter, Haydn und Albrechtsberger (einen Bruder des bekannten Contrapunktisten, der das Violoncell spielte) zu sich, um kleine Musiken zu hören. Fürnberg forderte Haydn auf, etwas zu komponieren, das von diesen vier Kunstfreunden aufgeführt werden könnte. Haydn, damals achtzehn Jahre alt, nahm den Antrag an, und so entstand sein erstes Quartett welches gleich nach seiner Erscheinung ungemein Beyfall erhielt, wodurch er Muth bekam, in diesem Fache weiter zu arbeiten.” In: GRIESINGER, August. Biographische Notizen über Joseph Haydn. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig, v. 41, col. 648, jul. 1809

Vimos que a sonata de câmara era um gênero destinado aos conhecedores, que o apreciavam em companhia seleta, em ocasiões privadas. Isto ajuda a compreender a opção de Haydn por um gênero engenhoso (os quartetos de cordas *op.* 33), quando requisitado para compor música para a visita do Grão-Duque da Rússia (futuro Czar Paul) e de sua esposa Maria Feodorowna, Princesa de Württemberg, a Viena. O encontro, noturno,²⁴⁶ em que os quartetos foram executados pela primeira vez, ocorreu em 25 ou 26 de dezembro de 1781²⁴⁷. No auditório encontravam-se, além do Grão-Duque e da Grã-Duquesa (que viajavam como conde e condessa von Norden), o Duque Friedrich Eugen de Württemberg e sua esposa (viajando como conde e condessa von Gröningen), o Príncipe Ferdinand e a Princesa Elizabeth de Württemberg, irmã da Grã-Duquesa e noiva do Arquiduque Francisco (futuro Imperador Francisco II). O auditório contava, ainda, com a presença do poeta Maximilian Klinger²⁴⁸, que fazia parte da comitiva. A platéia era, portanto, seleta e muito discreta. Os executantes foram o *Konzertmeister* da orquestra do príncipe Esterházy, Luigi Tomasini, o violinista e compositor vienense (Franz) Aspelmeier, o violista (Thaddaeus ou Pancratius) Huber e o violoncelista (Joseph Franz) Weigl, para quem Haydn já dedicara dois virtuosísticos concertos.²⁴⁹

Em março de 1782, estes seis quartetos foram publicados pela firma Artaria, em Viena, como “opus 33”. Foram os primeiros editados sob a supervisão do autor, a despeito de ele já ser um compositor bastante conhecido na época. Isto se deve ao fato de Haydn, que atuou como músico de corte junto à família Esterházy entre 1766 e 1790, não possuir, até o fim da década de 1770, direito de publicação sobre suas obras, a não ser com a permissão do príncipe. Haydn tinha consciência da demanda por sua música e das implicações econômicas do fato, já que suas peças, nesta época, circulavam amplamente por toda a Europa, em cópias clandestinas, manuscritas e impressas.

²⁴⁶ Vimos acima, com Türk, que a ocasião noturna se presta melhor à execução da música de estilo alto.

²⁴⁷ Uma nota, publicada na *Pressburger Zeitung*, em 1782, dá a data de 26/12 para o concerto, mas a data está, segundo Landon, errada. *Ibid.* p. 456

²⁴⁸ Klinger é autor da obra *Sturm und Drang* [Tempestade e Ímpeto] que deu o nome ao movimento literário e musical homônimo, do qual Haydn participou.

²⁴⁹ A *Pressburger Zeitung* de 12 de janeiro de 1782 nos dá a data e os executantes do concerto: „Deve-se acrescentar a esta nota do concerto ocorrido nas câmaras da condessa van Norden no dia 25 de dezembro, que a música foi composta pelo *Kapellmeister* do príncipe Esterházy, o famoso senhor Haydn [*sic*], e que o quarteto executado naquela ocasião foi executado pelos Messrs. Luigi Tomasini, Apfelmayr [Franz Aspelmayr], Weigl e [Thaddäus] Huber. Ele foi recebido com gracioso aplauso pela ilustre audiência, que teve o prazer de oferecer ao senhor Haydn, o compositor, uma magnífica caixinha de ouro incrustada com diamantes, e a cada um dos músicos uma magnífica caixa de ouro para rapé.” *Apud. Id. Ibid.*, p. 456

Porém, foi somente em 1779 que ele conseguiu uma reformulação em seu contrato, com supressão da cláusula proibitiva.

Em dezembro de 1781, alguns meses antes da publicação dos quartetos, Haydn escreveu cartas a compradores potenciais. Nelas, oferecia cópias manuscritas dos quartetos, antes de sua impressão, com vistas a um lucro adicional. O principal argumento de Haydn era o ineditismo das obras. Das prováveis dezesseis cartas enviadas, sobreviveram três, endereçadas ao humanista suíço Johann Caspar Lavater, ao príncipe da Bavária Krafft Ernst Öttingen-Wallerstein, e ao abade de Baden, Robert Schlecht. Seu texto é praticamente idêntico no seguinte trecho, que fornece uma informação interessante com relação aos *op.* 33:

“eles [os quartetos] foram escritos em uma maneira totalmente nova, pois há 10 anos não escrevo nenhum”²⁵⁰

Aspectos como a liberdade editorial adquirida por Haydn poucos anos antes e o longo intervalo entre a composição dos quartetos *op.* 20 (1773) e a série imediatamente subsequente, *op.* 33 (1782), levaram a muitas discussões sobre a possível “maneira totalmente nova” com que ele afirma que esses quartetos tenham sido escritos. Alguns estudiosos, como Ludwig Finscher e Charles Rosen, consideram estas peças como uma ruptura estilística em relação às anteriores, sendo as primeiras escritas em um estilo legitimamente clássico. Outros, no entanto, como Jens Peter Larsen, consideram a frase como um simples lugar-comum de propaganda, evitando atribuir uma posição emblemática aos *op.* 33. Apesar das divergências, estes especialistas afirmam unanimemente que os quartetos de 1782 são produtos do estilo maduro de Haydn.

Orin Moe²⁵¹ observa nestas obras alguns elementos que os diferenciam claramente do *op.* 20: concisão e clareza nos movimentos iniciais, a substituição dos minuetos por *scherzi*, preferência do uso do rondó no quarto movimento, ao invés da fuga, e, no geral, uma textura mais leve.²⁵² Além disso, Georg Feder e Sonja Gerlach apontam que, ao passo que Haydn intitula os quartetos *op.* 20 de *Divertimento a quattro* no manuscrito autógrafo, os *op.* 33

²⁵⁰ “auf eine ganz neue besondere Art, denn seit 10 Jahre habe Keinen geschrieben”. *Apud. Id. ibid.*, p. 454-45

²⁵¹ MOE, Orin. The Significance of *op.* 33. In: *Haydn Studies* 1975. p. 445-450

²⁵² no *op.* 33, Haydn evita as complexas fugas de três e quatro sujeitos presentes no *op.* 20.

aparecem como *Quartetten* e *à quadro* nas cartas de 1781, e como *quatuor* na edição Artaria. Além disso, a voz mais grave das peças do *op. 20* é denominada de *basso*, enquanto nas cartas de 1781, Haydn se refere à parte do baixo como *violoncello concertante*.²⁵³ Estas diferenças poderiam evidenciar uma nova visão em relação ao gênero.

A edição dos quartetos *op. 33* preparada pela casa Pleyel (1801) traz uma dedicatória ao Grão-Duque e Grã-Duquesa da Rússia, e, a partir daí, os quartetos ficaram conhecidos também como quartetos “russos”. Além disto, a novidade que o uso do título *scherzo*, ao invés de *minueto* representava, também fez com que a edição de Hummel os intitulasse *Gli Scherzi*. Estas denominações ainda são utilizadas hoje.

A ordem tradicional das peças, adotada por Anthony von Hoboken, em sua catalogação dos quartetos *op. 33*, (Hob. III: 37-42) não corresponde à ordem dos mesmos na edição *princeps*, Artaria, ou em outras edições do século XVIII, como as de Sieber e Pleyel, ambas de Paris, e Hummel, de Berlim e Amsterdam, que apresentam ordens variadas²⁵⁴. Hoboken segue a ordem proposta por Pleyel. Não se dispõe do autógrafo da obra, e, dos manuscritos enviados aos mecenas a quem Haydn se dirigiu por escrito em dezembro de 1781, sobrevive apenas um, incompleto, na Abadia de Melk²⁵⁵. É plausível supor que a ordem da edição Artaria, a mesma do manuscrito, é aquela pensada originalmente por Haydn. Ao comentar os quartetos, utilizamos, nos exemplos musicais, as duas numerações, em parênteses.

Artaria (A)	Pleyel (Hob. III 37-42) (P)
1. sol maior (Hob. III 41)	1. si menor
2. mi bemol maior (Hob. III 38)	2. mi bemol maior
3. si menor (Hob. III. 37)	3. dó maior
4. dó maior (Hob. III 39)	4. si bemol maior
5. ré maior (Hob. III 42)	5. sol maior

²⁵³FEDER, Georg e GERLACH, Sonja. *Haydn. Streichquartette op. 20 und op. 33*. Kassel: Bärenreiter, 1974. s. XII, v.3, p. i-iii [Haydn Gesamtausgabe, Haydn-Institut Köln]

²⁵⁴ A alteração da ordem das peças, nas diversas edições, pode ser um truque editorial, que dificultava o reconhecimento imediato das obras pelo comprador.

²⁵⁵ O manuscrito, atribuível ao copista de Esterházy *anônimo 30*, contém apenas os quartetos em si menor (A3,P1), em mi bemol maior (A2,P2), em sol maior (A1,P5) e ré maior (A5,P6). Pertence ao arquivo musical da Abadia Beneditina de Melk (Baixa-Áustria), cat. VI 736-9

6. si bemol maior (Hob. III 40)

6. ré maior

O texto da edição Artaria diferencia-se do impresso pela casa Pleyel em muitos lugares, e, por este motivo, preferimos basear-nos na edição preparada pelo Haydn-Institut, Köln, que reproduz a edição *princeps*, Artaria, produzida sob a supervisão do compositor.

Essas explicações prévias justificam a escolha pelos quartetos *op.* 33 e os contextualizam. A seguir, uma observação cuidadosa do *Gli Scherzi* possibilitará compreender melhor como certos procedimentos práticos utilizados por Haydn se relacionam com os conceitos de *engenho* e de *humor*, com as idéias de *decoro* e de *cômico*, e com os ideais *estéticos* surgidos no século XVIII.

2. AGUDEZA NOS QUARTETOS *OP.* 33

“a argúcia vocal (...) é uma imagem esboçada, e não acabada; em que o engenho ouve o que a língua não fala, e o conceito supre a falta da voz. Nos ditos muito claros, pelo contrário, a argúcia perde o seu lume; assim como as estrelas, que lampejam na escuridão e se esmaecem com a luz. E daqui nasce o duplo prazer daquele que forma um conceito astuto e daquele que o ouve. Porque um se compraz em dar vida ao intelecto alheio a partir de um nobre parto do seu; e o

outro se alegra de roubar, com o próprio engenho, aquilo que o engenho do outro furtivamente esconde; não requerendo menos sagacidade o expor que o compor uma empresa arguta e engenhosa”.²⁵⁶

Para Tesauro, explicar agudezas é como clarear o céu noturno, fazendo com que as estrelas percam o brilho. Ele mostra que tarefas como a que nos propomos, evidenciar procedimentos engenhosos nos quartetos *op.* 33, são essencialmente contrárias à própria idéia de agudeza. No entanto, no caso deste trabalho, cuja proposta é didática, o esforço de apontar e explicar alguns processos engenhosos de Haydn pode ser útil no sentido de incentivar o ouvinte a buscar uma escuta mais atenta da obra deste compositor e a refletir sobre a maneira como este compositor elabora seu discurso musical.

Para compreender melhor o uso da agudeza nos quartetos *op.* 33, optamos por examinar neles três aspectos que julgamos relevantes. Em primeiro lugar, observaremos aspectos técnicos abordados pelas críticas do capítulo II. Em segundo lugar, os movimentos *baixos*, como o minueto e o rondó, criticados, como vimos, por ferir preceitos do decoro. Por último refletiremos sobre como Haydn trata as convenções de início (*exordia* dos primeiros movimentos) e fim (*code* dos últimos movimentos).

2.1. ASPECTOS TÉCNICOS

Vimos, no capítulo II, que as críticas a *erros* técnicos na obra de compositores como Haydn mencionam os seguintes pontos: o uso de procedimentos que violam as regras do contraponto, em especial o uso de oitavas paralelas, e a superficialidade do estilo, seja pela exibição de *truques* instrumentais ou pela falta de uso da polifonia.

Observaremos, a seguir, passagens do *Gli Scherzi* que contém esses *erros*.

²⁵⁶ TESAURO, Emmanuelle. *Il Cannochiale Aristotelico* (Torino, 1670). Savigliano: Editrice Artistica Piemontese, 2000. p. 17

2.1.1.ERROS TÉCNICOS

Dentre os procedimentos técnicos discutidos pela crítica setecentista, as oitavas paralelas são, como já vimos, os mais freqüentemente relacionados com a música de Haydn. Para observar a maneira como ele utiliza este recurso, é interessante isolar algumas passagens dos quartetos *op. 33*, examinando-as mais pormenorizadamente.

No *scherzo allegretto* do quarteto em si bemol maior (exemplo 1.1), Haydn evidencia, utilizando a dobra de oitavas (compassos 1-4 e 17-20), o estilo simples, semelhante às *Gassenhauer*, vituperado por alguns críticos, como vimos na segunda parte. A estrutura melódica e harmônica deste *scherzo* é simples e direta. Os ritmos pontuados lembram um *Ländler*, uma espécie popular de minueto. É possível que o crítico anônimo do *Hamburgische Unterhaltungen* se refira a este tipo de utilização da dobra de oitavas, quando a associa ao canto de “pai e filho pedindo esmolas”. A utilização de um movimento baixo, como este *scherzo*, em uma peça como a sonata produz um misto, compreendido por críticos conservadores como indecoroso.

Ex. 1.3 - A6/P4 - II. Scherzo Allegretto

Violin I

Violin II

Viola

Cello

10

20

mf *p* *sf* *p* *f*

I VI6 III V6 VII6 I

CATACHRESIS

Em outra passagem, no *andante* do quarteto em si menor (exemplo 1.2a), Haydn utiliza passagens em oitavas para destacar um procedimento diferente que o do exemplo anterior. Nos compassos 26- 29 (viola e violoncelo em oitavas), análogo aos compassos 32-35 (violinos em oitavas), Haydn explora o efeito exótico causado pela *appoggiatura* #4-5 (la#-si), que se repete três vezes. A indicação *piano dolce*, neste trecho, ajuda a realçar o colorido desta melodia muito original. O mesmo procedimento se repete nos compassos 84-87, no final do movimento (exemplo 1.2.b).

Ex. 1.4 - A3/P1 - III. Andante

Ex. 1.4a

Ex. 1.4b

Vimos que autores como Junker elogiam este uso que ele faz das oitavas paralelas, argumentando que, em passagens como esta, Haydn fere as regras do contraponto em nome de um efeito timbrístico original e prazeroso. Esta opção nem sempre foi bem aceita por ouvintes em sua própria época, que vituperavam a inépcia dos compositores *da moda*, como vimos no capítulo II.

No *vivace assai*, primeiro movimento do quarteto em sol maior (exemplo 1.3), Haydn também utiliza as oitavas paralelas como recurso auxiliar, acrescentando um colorido especial às agudezas que dizem respeito à idéia de continuidade e fim do discurso.

Nos compassos 20-23, ou seja, ainda no início desse movimento, Haydn utiliza quatro recursos de fim associados. Nos compassos 20-21, ele repete a cadência de ré maior três vezes; a seguir, nos compassos 22-23, o ritmo se alarga com o uso de valores como a semínima e a mínima, enquanto a harmonia permanece estática. Além disso, a frase simétrica de quatro compassos iniciada no compasso 20 parece se encerrar regularmente, no compasso 23, com uma nota longa. Com isso, Haydn cria uma impressão de término que, no entanto, não é verdadeira,

pois, para a surpresa e deleite do ouvinte agudo, a peça segue. A melodia, executada já desde o compasso 22 em oitavas paralelas nas vozes superiores, não se encerra, contrariando a expectativa, e segue desacompanhada num cromatismo descendente (compasso 24), que liga a frase anterior à reapresentação do tema inicial. Este cromatismo é um retorno à tonalidade principal e permite o desenvolvimento mais amplo da peça, preconizado por autores como Koch para movimentos elaborados, como o inicial da sonata. O procedimento do compasso 24 garante a continuidade da melodia, mas compromete a simetria da frase iniciada no compasso 20, quebrando a regularidade interna do movimento. Esta irregularidade ajuda a chamar a atenção para este trecho. Haydn ilude o ouvinte de modo sutil, e a maneira engenhosa como ele resolve a contradição fim/continuidade da música compraz os ouvintes mais agudos. As oitavas paralelas perduram nas vozes superiores, até o compasso 30, conferindo colorido timbrístico também à repetição tema principal do quarteto. Nos compassos 203-205 Haydn utiliza um jogo análogo aos compassos 22-24.

Ex. 1.5 - A1/P5 - I. Vivace Assai

esperado (regular)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

201

Vln. I

Vln. II

Vla

Vc

O engano da passagem acima é muito jocoso. Porém, é importante frisar que a substância de sua agudeza não reside no uso das oitavas paralelas, em si, mas na incongruência existente

entre as idéias de continuidade e de fim do discurso, um procedimento que a dobra de oitavas qualifica acrescentando um colorido timbrístico.

O uso de oitavas paralelas visando chamar atenção para o jogo em torno das idéias opostas de fim/continuidade também ocorre em outro movimento do mesmo quarteto. No *scherzo allegro*, Haydn interrompe a gradação descendente proposta pelos compassos 11-12 repetindo quatro vezes a figura do *levare*, com todos os instrumentos em oitavas. Essa repetição exagerada, que se estende por um compasso inteiro, interrompe o fluxo musical e produz um efeito cômico, como se a música “gaguejasse”. Esta repetição contribui para tornar a frase dos compassos 11-16 irregular, contrariando a expectativa da frase simétrica de quatro compassos. O compasso 14 apresenta outro procedimento cômico: nele, as notas mi e do# nos tempos fracos podem ser compreendidas como *appoggiature* dos tempos fortes seguintes. Esta idéia é, no entanto, contestada pela articulação, que as separa de suas resoluções. Isto gera um efeito de estranheza, que também leva o ouvinte agudo ao riso. Neste trecho, como no exemplo anterior, Haydn utiliza as oitavas paralelas para chamar a atenção do ouvinte para uma passagem engenhosa, conferindo a ela um colorido especial.

Ex. 1.6 - A1/P5 - III. Scherzo Allegro

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is in 3/4 time and G major. Measures 10 and 11 are marked with a piano (p) dynamic. At measure 11, there is a vertical line indicating a change in dynamics to forte (f). Above measure 11, the word "GRADATIO" is written. The instruments play a descending scale-like figure in measure 11, which is repeated in measure 12. The score is in 3/4 time and G major.

No *scherzando* do quarteto em si menor (exemplo 1.5.a), Haydn utiliza as oitavas paralelas para reforçar as surpresas harmônicas, nos compassos 7-9. Nos compassos 5-8 (amplificação da primeira frase), Haydn insiste na harmonia da dominante, fá sustenido maior, servindo-se das oitavas paralelas nas vozes superiores (compassos 7-8). Ele utiliza ainda, nestes compassos, um

subterfúgio muito original, que se fundamenta na diferença timbrística resultante de notas produzidas em cordas diferentes do violino, do qual trataremos mais detalhadamente, adiante. Nos compassos 9-10, ao invés de seguir para tônica, esperada, Haydn insere uma cadência de engano. Este movimento harmônico inesperado é representado, paradoxalmente, por uma única nota, sol, que tem função harmônica ambígua (é pivô da modulação para ré maior que se confirma no compasso 12), que é tocada em oitavas paralelas pelas quatro vozes. A surpresa harmônica, aliada à oposição nota única (sol)/acorde, deleita o ouvinte.

No retorno da parte A deste mesmo movimento (exemplo 1.5.b), a amplificação da primeira frase tem seis compassos, dois a mais que na primeira parte. Nestes dois compassos (31-32), surge o uníssono mi#, que indica a dominante secundária (do# maior). O movimento retorna em ciclo de quintas para si menor, tonalidade principal, sem que haja modulação, encerrando com uma cadência perfeita.

Nestas duas passagens, Haydn usa as oitavas paralelas para enfatizar momentos em que joga com a expectativa de resolução da dominante, fá sustenido maior (compassos 8 e 30). Na primeira vez (parte A), ela não se cumpre, pois ocorre uma modulação. Na segunda (retorno da parte A), o ouvinte se surpreende novamente, desta vez pela ausência da modulação. Estes artifícios têm efeito risível, pois apanham o ouvinte de surpresa, com expectativas que não se cumprem.

Ex. 1.7 - A3/P1 - II. Scherzando Allegro

Ex. 1.7a

Violin I
Violin II
Viola
Cello

Re M: IV II V I
Si m: V vi (cadência de engano)

Ex. 1.7b

Violin I
Violin II
Viola
Cello

Si m: V (V/vii°7) i6 iv V i
Fine

Apesar de podermos observar, nos quartetos *op.* 33, usos da oitava paralela que são específicos do novo estilo, nem todas as passagens em que Haydn utiliza este procedimento representam usos novos. Muitas vezes, Haydn utiliza os quatro instrumentos em passagens em uníssono ou em oitavas. Essas passagens, mais curtas que as dos exemplos anteriores, consituem a figura do *noema*²⁵⁷, comumente relacionada, na música do século XVIII com a idéia de final. Esta figura ocorre também nos quartetos de Haydn, como, por exemplo, no *scherzo allegro* do quarteto em ré maior (exemplo 1.6), a seguir:

²⁵⁷ Figura musical: passagem homofônica em textura contrapontística. In: BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997, p. 339-342

Ex. 1.8 - A5/P6 - III. Scherzo Allegro

The image displays a musical score for a string quartet, specifically the third movement, 'Scherzo Allegro'. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system shows measures 1 through 40, with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The second system shows measures 41 through 50, with a *f* (forte) dynamic marking. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. A bracket indicates a repeat of measures 41-50. The score concludes with the text 'Scherzo D.C. al Fine'.

Esse tipo de passagem, comumente encontrado nas formas advindas da escola veneziana, como o concerto grosso, ocorre também no *largo cantabile* (compassos 8-9 e 51-53) e no *vivace assai* (compassos 45-46) do quarteto em sol maior, e no *presto* do quarteto em si bemol maior (compassos 43-44). Como não são procedimentos originais da música de Haydn, não podem ser vistos como o alvo das críticas ao uso de passagens em oitavas na música de compositores no final do século XVIII. Por isso, são pouco relevantes para a discussão a respeito das críticas a seu uso na obra do compositor vienense. É possível que este tipo de utilização da dobra de oitavas tenha contribuído para uma expansão do uso mais generalizado das oitavas paralelas, no século XVIII.

Quanto à opinião de críticos no século XVIII, de que a música de compositores como Haydn continha outros tipos de *erros* técnicos, vimos que alguns deles são facilmente identificáveis com procedimentos que se tornaram comuns na música do final do século XVIII, como os “barulhos de acordes quebrados”, que, utilizados como figuras de acompanhamento,

aparecem também nos quartetos *op.* 33. Este tipo de acompanhamento, cujo exemplo mais conhecido é o *baixo de Alberti*, se presta para criar suporte harmônico a uma estrutura monódica. Ele serve como alternativa ao baixo-contínuo, e possibilita o uso de áreas harmônicas mais longas e funcionalmente definidas. Richard Crocker diz, em sua história dos estilos musicais, que “a partir de 1750, compositores tenderam a restringir o tipo e número de acordes usados para expressar uma tonalidade. (...) A função de cada acorde, em sua relação implícita com a tonalidade, passou a ser o aspecto mais expressivo desta harmonia”.²⁵⁸ Este é, segundo Crocker, um aspecto importante do novo estilo, mais centrado nas possibilidades tonais do que no movimento pelo ciclo das quintas, característico da música do início do século XVIII.

Desta forma, este novo uso da linguagem tonal, que difere da idéia de continuidade fornecida pelo baixo-contínuo pode ter sido entendido pela crítica conservadora no século XVIII como *errado*, e os vícios apresentados pela música escrita nestes moldes pode ter sido compreendido como *cômico*. O melhor exemplo do uso de acompanhamento com acordes *quebrados* no *op.* 33 é o *largo cantabile* do quarteto em sol maior (exemplo 1.9).

Os *Trommelbässe* [“baixos de rufar de tambor”], um grupo de notas rápidas repetidas no acompanhamento, têm um aspecto em comum com as figuras de acordes *quebrados*: eles também se relacionam com um tipo de escrita que comporta áreas harmônicas mais longas e funcionalmente definidas. Este tipo de tratamento da harmonia também é vituperado pela crítica conservadora como sendo *cômico*. O ritmo gerado pela rápida repetição de notas do *Trommelbass* gera um aumento gradativo de suspense até a resolução harmônica, e, assim, este recurso é geralmente acompanhado de um *crescendo* (alguns autores denominam este procedimento de “*crescendo* de Mannheim”). Ele aparece, por exemplo, no início do quarteto em dó maior (exemplo 1.7).

²⁵⁸ CROCKER, Richard. *A History of Musical Style*. New York: Dover, 1966, p. 356-357

Ex. 1.1 - A4/P3 - I. Allegro Moderato

The image shows a musical score for a quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) and a Trommelbass. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Trommelbass part is indicated by a bracket under the first system. Dynamics include piano (p), crescendo (cresc.), forte (f), and fortissimo (ff). The Trommelbass part is marked with a forte (f) dynamic.

Nesta passagem, a tensão gerada pela estaticidade Trommelbass alcança seu clímax no primeiro tempo do compasso 4. Este ponto máximo é reforçado pela dinâmica *forte* e pela *apoggiatura* que acentua a *nota buona*, deixando antever algum acontecimento importante. No entanto, esta expectativa não se cumpre: a primeira voz flui, num desenho descendente quase livre de semicolcheias, marcadas apenas por pequenos choques harmônicos nos primeiros tempos dos compassos 5 e 6. Este movimento é oposto ao *arpeggio* ascendente do baixo, e as duas vozes se cruzam, no compasso 6. Vale ainda observar a beleza “intrínseca” da simetria perfeita das duas partes opostas, nesta frase.

O uso da dinâmica, seja no *crescendo* que acompanha o *Trommelbass*, ou na indicação de contrastes dinâmicos, como os que a crítica atribuída a Telemann, denomina de “ataques febris da alternância rápida entre o *piano* e o *forte*”, também são efeitos mal-vistos pela crítica conservadora. A dinâmica era entendida, no início do século XVIII, como um elemento secundário da música, subjacente à melodia e à harmonia. No entanto, no *Trommelbass* no início do quarteto em dó maior, acima, o *crescendo* é, segundo Charles Rosen, o elemento principal do tema: ele é responsável por produzir uma tensão que impulsiona a melodia para seu clímax, no

compasso⁴.²⁵⁹ Este uso da dinâmica, no qual ela tem precedência sobre a melodia e a harmonia, é inusitado para os padrões do século XVIII. Assim, ele é visto como indecoroso e compreendido como *cômico*.

.Outra passagem interessante, no *op.* 33, em que o aspecto musical prioritário é a dinâmica é o *largo sostenuto* do quarteto em mi bemol (exemplo 1.8.a). Nele, nos compassos 17-18 há uma modulação súbita para sol menor, *forte*. Em seguida, (compassos 19-21), há uma nova modulação, para fá maior, *piano*. Nos compassos 21-24, a cadência V - I em fá maior é decorada com um grande colorido que justapõe as dinâmicas *forte*, *piano*, *pianissimo* e o acento *sforzando*, além de um jogo de síncope, acentos e pausas de colcheias nos tempos fortes. Rosen afirma que o brilho da concepção harmônica de Haydn, neste trecho, deve-se ao fato que “cada estágio [dinâmico] sucessivo é um eco do tempo e não o tempo em si próprio, de modo que o peso do tempo recai sobre o silêncio e é refletido no som”.²⁶⁰ Há uma passagem análoga aos compassos 21-24 no fim do movimento (compassos 40-43, exemplo 1.8b).

Nessas passagens, um movimento harmônico sem importância (reiteração da cadência V - I), ganha interesse unicamente pelo jogo que Haydn faz com a dinâmica e com o ritmo, gerando um efeito de surpresa e deleite no ouvinte agudo. Todavia, a falta de adequação indecorosa entre os usos da dinâmica, do ritmo e da harmonia é mais um motivo de censura na música produzida por autores como Haydn, no século XVIII.

²⁵⁹ ROSEN. *Op. cit.*, p.65

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 91

Ex. 1.2 - A3/P2 - III. Largo Sostenuto

Ex. 1.2a

Violin I
Violin II
Viola
Cello

(1) ELLIPSIS

Ex. 1.2b

Violin I
Violin II
Viola
Cello

(2) ELLIPSIS

É interessante lembrar que este tipo de uso da dinâmica, como elemento independente da harmonia e da melodia no discurso musical, se consolidou no final do século XVIII, e é comum na música deste período. A novidade que o uso de autores como Haydn representa é um aspecto negativo desta música, segundo o olhar setecentista conservador, e determina a qualificação *cômica*.

* * *

Com relação à idéia de erro técnico, podemos constatar nos exemplos acima que as aplicações da dobra de oitavas nos quartetos *op.* 33 estão relacionadas com a idéia de conferir um colorido timbrístico. No caso do *scherzo* do quarteto em si bemol, este efeito realça o caráter baixo do minueto. Outras vezes, o uso das passagens em oitavas serve para evidenciar melodias exóticas (*andante* do quarteto em sol maior). Muitas vezes, a dobra de oitavas, principalmente se executadas por todos os instrumentos, servem para destacar interrupções no fluxo musical, jogando com as idéias de fim e continuidade (*vivace assai* e no *scherzo* do quarteto em sol maior) ou remeter diretamente à idéia de fim.

É possível afirmar que o uso da dobra de oitavas não tende, de modo geral, a se constituir uma agudeza em si, nos usos novos que Haydn propõe para este recurso, mas serve para chamar atenção para passagens em que ocorrem procedimentos agudos.

Haydn também se utiliza de outros efeitos que não se conformam às prescrições da composição musical e refletem uma nova visão com respeito à idéia de fluxo tonal, com expansão de áreas harmonicamente estáticas (baixo de Alberti) e com recursos de ampliação da tensão rítmica (*Trommelbass*). Além disso, é possível notar um novo tipo de uso do colorido dinâmico, desvinculando-o de sua idéia tradicional, a de qualificar passagens com interesse harmônico e melódico, mas representando o aspecto principal destas passagens, como no *largo sostenuto* do quarteto em mi bemol maior.

As críticas que mencionam procedimentos específicos presentes na música de Haydn abordam, além dos *erros* técnicos, outros aspectos que, embora não estritamente ligados à gramática musical, constituem *erros*, em um sentido mais amplo do termo, como veremos a seguir.

2.1.3. *TRUQUES* INSTRUMENTAIS, FALTA DE POLIFONIA

Muitos críticos que vituperam a música de compositores como Haydn fazem referência à superficialidade do novo estilo. Ela se dá, entre outros, pela utilização de *truques* visuais ou instrumentais e por um tipo de escrita que reserva à primeira voz um predomínio total na composição.

Alguns aspectos do novo estilo vistos como *truques* que só dizem respeito à exibição de técnica vazia, são, nas críticas, próprios da técnica específica de um instrumento, como, por exemplo, o piano, quando se vitupera “o cruzamento de mãos [pelo teclado] à moda de tímpano”. Lembre-se que o cruzamento de vozes não é bem visto nos tratados setecentistas de contraponto, como o *Gradus ad Parnassum* (Viena, 1725), de Johann Joseph Fux (método estudado também por Haydn). Este artifício, no piano, tem forte efeito visual, e conta-se, por isso, entre aqueles procedimentos que críticos conservadores, como Koch, desprezavam, por considerá-los mero “hocus-pocus”. Vimos que Laszlo Somfai observa que este tipo de recurso passou a ser muito utilizado a partir da segunda metade do século XVIII, época em que, segundo ele, a ênfase do discurso musical estava se deslocando da *elaboratio* para a *actio*²⁶¹, com a proliferação dos virtuosos instrumentais pela Alemanha. Na primeira metade do século XVIII algumas sonatas de Domenico Scarlatti já utilizavam o cruzamento das mãos pelo teclado, e há descrições da época do efeito de surpresa e admiração do público ante este artifício. Procedimentos como esses, são, porém, extrínsecos à linguagem do quarteto de cordas. No entanto, encontramos, no *op.* 33, procedimentos análogos, relacionados especificamente à técnica dos instrumentos de cordas, em especial o violino, como o efeito original, já mencionado anteriormente, que Haydn obtém, nos compassos 6-7 e 28-29 do *scherzo* do quarteto em si menor (exemplo 1.5). Neles, ele explora a possibilidade de execução da mesma nota em diferentes cordas do violino. Haydn divide quatro semínimas fá# repetidas em oito colcheias, ligadas de duas em duas, pedindo que cada fá# seja executado, alternadamente, nas cordas lá e mi do violino. A semínima resultante depende, assim,

²⁶¹ fases de produção de um discurso. Retoricamente, a produção de um discurso pressupõe as seguintes etapas: *inventio* (invenção das idéias), *dispositio* (organização das mesmas), *elaboratio* (elaboração), *actio* (performance) e *memoria* (memorização)

da afinação e do timbre das colcheias idênticas ligadas, porém produzidas por cordas diferentes, e o resultado varia de acordo com o executante.²⁶² A diferença de timbre e afinação, ainda que sutil, gera um efeito cômico. Outros efeitos semelhantes são os *portamenti* nas notas ligadas do trio do quarteto em mi bemol maior (exemplo 2.1.4) e os *pizzicatti* no final do rondó do quarteto em si bemol maior (exemplo 3.2.4).

O uso de *truques* técnicos, semelhantes aos que vimos acima, não é original em Haydn. Eles já são encontrados na música de compositores mais antigos, como, por exemplo, a Sonata Representativa de Ignaz Biber (1644-1704), em que diversos artifícios instrumentais, como *portamenti*, *pizzicatti*, etc. visam à imitação de diferentes animais. Nestas obras, esses *truques* também têm sentido cômico. No entanto, a diferença fundamental entre seu uso nas obras de compositores como Haydn e na música de compositores mais antigos é o fato de que os artifícios de Haydn não se reportam a efeitos extrínsecos da música, como os animais que Biber imita. Este é um aspecto característico do uso de artifícios instrumentais na música do final do século XVIII. Assim, este é o tipo de aplicação dos *truques* instrumentais, sem relação com imitação e a caricatura que é condenado por autores conservadores como sendo indecoroso.

Vimos, no capítulo II, que o uso da melodia acompanhada, característico da música *da moda*, também é criticado por ser uma forma superficial de composição, pelo predomínio da melodia superior. Embora alguns movimentos do *op.* 33, como o *andante* do quarteto em si menor, o *andante* do quarteto em ré maior e o *largo* do quarteto em si bemol maior apresentem muitas passagens monódicas, o único movimento em que a predominância da primeira voz é total é o movimento lento do quarteto em sol maior (exemplo 1.9). Trata-se de um *largo*, cujo próprio adjetivo, *cantabile*, já revela uma orientação vocal, que o aproxima, em termos de caráter, das árias monódicas da ópera italiana. É o único movimento com indicação *cantabile* em toda a série, e também o único puramente monódico. O acompanhamento é feito com *Harfenbässe* [“baixos de harpa”]. O movimento apresenta elementos típicos do canto, como a seqüência de

²⁶² Hans Keller afirma que a abertura de mão exigida por este recurso (equivalente a uma posição de corda dupla) é tecnicamente sem precedentes. A dificuldade da passagem depende, naturalmente, do tamanho da mão do executante. In: KELLER, Hans. *The great Haydn Quartets – their interpretation*. New York: Georg Baziller, 1986, p. ???

*suspirationes*²⁶³ dos compassos 6-8, a sequência de *gruppetti* no compasso 16 (a denominação francesa deste ornamento, *tour de gosier* [“volta de garganta”], indica claramente sua origem vocal), além do aspecto *cantabile* da própria melodia. A estrutura é simples (ABA), embora bastante ornamentada. No final do movimento, após a repetição de A, Haydn insere uma cadência, que, a despeito do ar vocal do resto do movimento, é muito violinística.

Ex. 1.9 - A1/P5 - II. Largo - Cantabile

The image displays a musical score for a string quartet, specifically for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 10. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (p, f). The first system shows the beginning of the piece with a 'tacet' marking for Violin I. The second system shows a more complex passage with 'gruppetti' (trills) and a 'tour de gosier' (throat turn) in measure 16.

Neste movimento, a falta de harmonia pressuposta pelo o tratamento eminentemente vocal de peças instrumentais gera um efeito que pode ter sido compreendido como cômico pela crítica da época de Haydn.

* * *

É possível observar, de modo geral, que os procedimentos técnicos vituperados pelas críticas setecentistas negativas a Haydn são elementos próprios da prática musical do fim do século XVIII. É importante lembrar que a intenção deste estudo não é descrever todos os procedimentos característicos desta música e encontrá-los, a seguir, na música de Haydn, mas o

²⁶³ Figura Musical: expressão de suspiros através de pausas. In: BARTEL. *Op. cit.*, p. 392-394

de mostrar, a partir de alguns exemplos, que muitas das críticas negativas a Haydn estão fundamentadas na falta de adequação entre as regras da música setecentista e os procedimentos peculiares do compositor, como os usos específicos que ele faz da harmonia (“baixos de acordes quebrados”, *Trommelbass*), da dinâmica (como elemento musical que se sobressai em relação à melodia e harmonia) e do contraponto (oitavas paralelas). Vimos, nas críticas a Haydn, que esta falta de proporção é considerada, de maneira genérica, como *cômica*.

Vimos, ainda, no segundo capítulo, que os *erros* técnicos apontados nessas composições eram vistos como resultado de “macaqueação”: imitação da arte, sem o conhecimento das regras propiciado pelo juízo.

Com a perda de importância dos ideais do decoro, certos procedimentos, como os que vimos acima, deixaram de ser vituperados. A surpresa gerada pela incongruência entre as regras e a prática passou a ser encarada de forma mais positiva, e os *erros* de compositores como Haydn passaram a ser compreendidos como interpretações subjetivas das regras da composição, que deleitavam o ouvinte por revelar a natureza individual, o *humor* do compositor. Segundo Griesinger, Haydn teria afirmado a esse respeito que

“a arte é livre e não deve ser limitada por algemas do trabalho de artesão [*Handwerkfesseln*]. O ouvido, entende-se o educado, deve decidir, e eu me considero tão apto quanto qualquer outro para ditar as regras, neste sentido. Estes artifícios [regras musicais] não têm nenhum valor; eu preferiria que alguém procurasse compor um minueto verdadeiramente novo.”²⁶⁴

É interessante notar que procedimentos como os que vimos acima põem ante os olhos do ouvinte a própria gramática musical. A compreensão das agudezas relacionadas a aspectos técnicos dos quartetos *op.* 33 envolve o conhecimento das prescrições gramaticais e a percepção da prática *humorística* de Haydn. Estas agudezas se operam no plano da léxis, e não no nível da

²⁶⁴ “Man erzählte Haydn, dass Albrechtsberger aller Quarten aus den reinsten Satz verbannt wissen wolle. “Was heisst das? Erwiderte Haydn; die Kunst ist frey, und soll durch keine Handwerkfesseln beschränkt werden. Das Ohr, versteht sich ein gebildetes, muss entscheiden, und ich halte mich für befugt, wie irgend einer, hierin Gesetze zu geben. Solche Künsteleyen haben keinen Werth; ich wünschte lieber, dass es einer versuchte, einen wahrhaft neuen Menuet zu komponiren” In: GRIESINGER, August. Biographische Notizen über Joseph Haydn. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Leipzig, n. 47, col. 740, 1809

representação dos afetos, que é um aspecto secundário nas agudezas de Haydn, conforme observaremos no decorrer desse capítulo.

O tratamento vocal da música instrumental, de modo semelhante aos *erros* técnicos, é igualmente vituperado por autores como Koch e Türk, que o condenam pela falta de uso de práticas tradicionalmente relacionadas à música instrumental, como a imitação e a fuga. O uso da monodia era tido como característico, segundo estes autores, das árias das óperas cômicas italianas, que eram responsáveis pelo (mau-)gosto “da moda” na Alemanha. Assim, peças como o *andante* do quarteto em si menor são vituperadas por transpor o decoro do gênero instrumental, e por não representar outras emoções que não aquelas superficiais, próprias do gênero cômico.

O uso de *truques* na música instrumental também é algumas vezes criticado, pois, a princípio, estes artifícios, considerados *baixos*, só são adequados para representar, de maneira cômica, efeitos extrínsecos à música. No caso dos quartetos *op.* 33, eles deleitam o ouvinte simplesmente pelo uso de recursos técnicos inesperados, sem conferir a eles qualquer significado extrínseco, e deleitando o ouvinte por sua originalidade e pelo uso inesperado. Estes *truques* instrumentais não têm uma referência direta no sistema de representação codificada. Nessas passagens, a relação entre linguagem e representação é entendida como *vazia*, por não apresentar o que Koch chama de “a verdadeira finalidade da música”, e os procedimentos intrinsecamente relacionados à técnica instrumental são vistos como meros “hocus-pocus”.

Com isso, é possível afirmar que o uso de *truques* instrumentais e o tratamento vocal de alguns movimentos constituem usos que não se conformam ao decoro do gênero, revelando, assim, o *humor* de Haydn. Além disso, a eficácia destes procedimentos não depende da relação entre matéria/representação, mas da compreensão da maneira única como ele trata a própria léxis.

A crítica aos erros técnicos, ao uso dos *truques* instrumentais e ao predomínio da voz superior em obras de autores como Haydn têm um aspecto em comum, que é o de revelar, por parte dos críticos conservadores, uma falta de parâmetros de referência para o julgamento da música composta por autores como Haydn. É possível observar que as diretrizes aristotélicas, que pregam a imitação dos afetos na música, já não são totalmente eficazes para justificar

procedimentos como os que são apresentados nos exemplos acima. Eles só encontram sua aceitação quando encarados como expressões *humorísticas*, que revelam a originalidade de seus autores.

A seguir, observaremos como Haydn elabora seus movimentos *baixos*: o *scherzo* e o rondó.

2.2. GÊNEROS BAIXOS: OS *SCHERZI* E RONDÓS DO *OP. 33*

Vimos que Haydn mescla estruturas altas e baixas em seus quartetos de cordas. Vimos também que as críticas que censuram a falta de decoro decorrente da mistura de gêneros na música de compositores vienenses, entre eles Haydn, referem-se a dois tipos de procedimentos. Em primeiro lugar, elas criticam a inserção de formas tidas como *baixas* em uma estrutura como a sonata, que, a princípio, só é adequada para representações *altas*. Nos quartetos *op. 33*, Haydn mescla movimentos próprios da sonata (movimentos que contêm apenas a indicação do andamento) com movimentos em forma de dança, como o minueto (*scherzo*) e o rondó. Vimos que esta justaposição era entendida, no século XVIII, como cômica.

Outra crítica recorrente é aquela que vitupera o tratamento engenhoso de estruturas baixas. Para compreender esta visão mais profundamente, é interessante examinar mais detalhadamente alguns procedimentos agudos que Haydn aplica nos minuetos e nos rondós do *Gli Scherzi*.

2.2.1. *SCHERZI*

2.2.1.1. Minueto e *Scherzo*

Nos quartetos de cordas *op. 33* Haydn denomina os movimentos com estrutura de minueto com os títulos *scherzo* e *scherzando*. O uso do título *scherzo* é específico dos minuetos do *op. 33*, não tendo sido utilizado por Haydn em nenhum outro quarteto que não estes seis, fato que valeu a esta série, no século XIX, o epíteto *Gli Scherzi*. Especialistas como Robbins Landon, James Webster, Charles Rosen, Hans Keller, Gretchen Wheelock, entre outros, afirmam que estes *scherzi* em nada se diferenciam, em termos estritamente formais, dos movimentos que, nos outros quartetos, o compositor designa como *minuetos*.

Esta alteração de título é um aspecto irrelevante, para muitos destes estudiosos. Keller²⁶⁵, por exemplo, afirma tratar-se de um simples “truque verbal” pois, com exceção da indicação de andamento mais rápido em alguns casos, os *scherzi* - tanto quanto os minuetos dos outros quartetos - constituem aquilo que ele qualifica como “anti-minuetos”, ou seja, minuetos que fogem à regra. Gretchen Wheelock²⁶⁶ também menciona a semelhança entre os *scherzi* do *op. 33* e os minuetos dos outros quartetos, mas não procura justificar a opção de Haydn por um nome diferente para essas peças. Charles Rosen²⁶⁷ relaciona o uso da denominação *scherzo* às experiências que Haydn adquiriu na escrita de óperas cômicas (entre 1766 e 1780, ele escreveu oito óperas deste gênero).

É interessante observar algumas definições de minueto e de *scherzo*, para procurar compreender mais profundamente o sentido desta alteração e como ela se reflete na obra de nosso estudo.

Christian Friedrich Daniel Schubart, em seu *Ideen einer Ästhetik der Tonkunst* [“Idéias para uma estética da Música”], em 1784, define o minueto da seguinte maneira:

²⁶⁵ KELLER, Hans. *The great Haydn quartets: their interpretation*. New York: Georg Baziller, 1986, p. 64

²⁶⁶ WHEELLOCK, Gretchen. *Haydn's Ingenious Jestings with Art*. New York: Schirmer, 1992, p. 111-113

²⁶⁷ ROSEN, Charles. *Op. cit.*, p. 119

“O *minueto* ou dança francesa é, de acordo com o espírito da nação francesa, um cumprimento delicado e revestido com arte, e está sempre em compasso $\frac{3}{4}$. Estas danças são compostas muito facilmente. São escritas com ou sem trios, com 16 ou mais compassos. Desvios radicais são muito *duros* para esta dança. Ainda assim, hoje em dia, está na moda, para efeito de variedade, colocar os trios em tonalidades gritantes, mas sem bom efeito. A simplicidade opera, também aqui, milagres”.²⁶⁸

O minueto é descrito por estudiosos do século XX, como Steinbeck,²⁶⁹ como “a essência do modo de composição clássico, porque nele, os princípios centrais para o classicismo, como periodicidade, simplicidade e forma de canção, assim como os modos individuais de lidar com estes elementos, são mais evidentes”. A rigidez formal desta dança a tornou adequada para ser utilizada como estrutura básica para o aprendizado da composição, como observamos, por exemplo, no tratado de composição de Koch²⁷⁰. Schubart, acima, também reitera a facilidade de se escrevê-la. As primeiras composições de Mozart, sob a supervisão de seu pai, conhecido professor em Salzburg, também são minuetos. Devido à sua forma estrita, o minueto foi muito utilizado nos jogos de dados musicais [*Würfelmusik*]²⁷¹ muito comuns no século XVIII. Este jogo consistia em formar uma dança a partir de uma combinação aleatória de compassos pré-fornecidos. A intenção desta brincadeira destinada a amadores era mostrar que até mesmo a técnica da composição musical poderia estar ao alcance destes.

Haydn é tido como o primeiro compositor a inserir o minueto na principal forma instrumental no final do século XVIII, a sonata. No romantismo, o fato foi atribuído antes à natureza rústica de nosso compositor do que ao fato de o minueto oferecer a oportunidade de apresentar, de forma sucinta, os próprios princípios estruturais da composição musical, como

²⁶⁸ “Die *Menuette* oder der Französische Tanz ist nach dem Geiste der französischen Nation ein zierliches, in Kunst gekleidetes Kompliment und hat immer Dreivierteltakt. Solche Tänze werden sehr leicht verfertigt. Man macht sie mit und ohne Trios, mit sechzehn und mehrern Takten. Schwere Ausweichungen sind für diesen Tanz zu hart. Doch ist es heutzutage Mode geworden, um der Abwechslung willen die Trios oft in sehr grelle Töne zu setzen, allein ohne Wirkung. Simplizität tut auch hier Wunder.”. In: SCHUBART, C.F.D. *Op.cit.*, p. 266

²⁶⁹ STEINBECK, Wolfram. *Das Menuett in der Instrumentalmusik Joseph Haydns*. München: Katzbichler, 1973

²⁷⁰ as primeiras peças que Koch descreve em seu método de composição são as seguintes danças: gavotta, bourrée, polonoise, angloise, contradança, minueto e marcha. Ele afirma que, destas danças, o minueto é a mais utilizada. In: KOCH, H. Ch.. *Op. cit.*, IV,2,18

²⁷¹ esta máquina musical ou gioco filarmonico foi atribuído a vários inventores, como C.P.E. Bach, Haydn, Mozart, Vogler, Kirnberger, Boccherini e Maximilian Stadler. O próprio Haydn possuía uma versão atribuída a Neukomm, intitulada ‘Cabala per comporre Menuetti fürs Piano-forte’. In: HOGWOOD, Christopher. In Defense of the Minuet and Trio. In: *Early Music* (Maio 2002), p. 236-250

compreendida no final do século XVIII. Assim, é possível imaginar que Haydn tenha utilizado esta dança na procura de novos caminhos para suas composições, frequentemente com grandes desvios da norma da construção periódica simétrica e dos preceitos retóricos de *decoro*. Este é um fato significativo, se considerarmos que neste momento histórico o *humor* começava a surgir como fator individual que se impõe sobre as regras, na arte.

Para ganhar uma visão mais profunda de alguns procedimentos de Haydn nos *scherzi*, é interessante observar as seguintes definições de *scherzo*, termo escolhido por Haydn, em 1782, para definir a forma *alterada* de seus minuetos.

A enciclopédia de Sulzer não contém o verbete específico *scherzo*. Porém, ele afirma que o verbo *scherzen* (motejar)

“originalmente, não significa outra coisa que despertar o ânimo para a alegria, mesmo que não haja matéria para isto. Aqueles que gracejam [*scherzen*] não são os que se divertem e se comprazem com acontecimentos alegres, mas aqueles que despertam prazer e alegria em situações sérias ou indiferentes.”²⁷²

Essa definição de *scherzen* tem muito em comum com definição de agudeza de Tesouro: ambas se propõem a destacar elementos que não saltam imediatamente à vista em uma determinada situação. A diferença entre elas é que o motejar [*scherzen*] limita-se à percepção de aspectos risíveis, enquanto que a agudeza abrange qualquer relação invulgar.

Vimos que, no final do século XVIII, os termos *wit* e *Witz* passam a se identificar com a idéia de agudeza risível, e que esta passa a figurar como subcategoria do humor. Assim, lemos na enciclopédia de Schilling (1835) que

“o *scherzo* é um *impromptu* do humor [*Laune*] e excita novamente o humor [*Laune*]; é um jogo em si, e trava um jogo com a própria teoria. Em poucas peças podemos reconhecer tão bem o caráter verdadeiro do

²⁷² „Ursprünglich bedeutet das Wort Scherzen nichts anders, als sich zur Fröhlichkeit ermuntern, wenn auch keine unmittelbare Materie dazu vorhanden ist. Nicht diejenigen scherzen, die über fröhliche Begebenheiten vergnügt und lustig sind; sondern die, welche bey ernsthaften, oder gleichgültigen Gelegenheiten durch lustige Einfälle Vergnügen und Fröhlichkeit erweken.“ In: SULZER, J.G.. *Op.cit.*, p. 1029

compositor como no *scherzo*. Aquele a quem a natureza não deu uma boa porção de engenho [Witz] nunca poderá trazer à luz do dia uma peça destas; teoria e técnica nunca ajudarão, neste caso.”²⁷³

É possível supor que Haydn, renomeando peças cujas estruturas, no entanto, permaneceram inalteradas, tenha pretendido livrar-se, engenhosamente, de críticas negativas, que taxavam seus minuetos como indecorosos: evitava assim a necessidade de regularidade e o estilo baixo que o minueto pedia, encontrando espaço para uma expressão individual e não dependente das regras consuetudinárias do decoro. No entanto, as agudezas de Haydn são perceptíveis somente mediante o pano de fundo estrutural do minueto, de modo que é impossível deixar de considerar a forma desta dança, ao tratar de seus *scherzi*.

Ao observar os *scherzi* do op. 33, é necessário ter em mente que minueto era uma dança muito popular no século XVIII e que a apreciação dos procedimentos engenhosos de Haydn nestes movimentos depende de uma afinidade com a estrutura do minueto, parcialmente perdida pelo público contemporâneo. Já no início do século XIX, a perda de importância da noção de *decoro* começou a se refletir na descaracterização do minueto, que passou a ser visto como uma dança “restrita aos bailes das classes populares”. Um observador anônimo destes bailes (Viena, 1801) lamenta que, nestes, os minuetos pareciam não ser outra coisa que um “entediante e monótono patear [bater com as patas], que cansa os olhos e os pés, sem obedecer a nenhuma das prescrições da dança, expressão e alegria, ou [refletir] a beleza dos movimentos e agilidade dos membros”, sendo executados freqüentemente “sem decoro, sem o passo adequado, sem brilho ou dignidade nos movimentos”.²⁷⁴

²⁷³ “Das *Scherzo* ist ein Impromptu der Laune und erregt wieder Laune; ein Spiel an sich treibt es auch mit der Theorie selbst sein Spiel. (...) Nur in wenigen Tonstücken kann man so deutlich den eigentlichen Charakter eines Componisten wieder erkennen als im *Scherzo*. Wem die Natur nicht eine gute Portion Witz gegeben, wird nie ein solches Tonstück zu Tage fördern; Theorie und Fertigkeit helfen hier niemals nach.” In: SCHILLING, G. *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*. Stuttgart, 1835-41. *Apud*. STEINBECK, W.. *Op. cit.*, p. 208

²⁷⁴ “langweiliges einförmiges herum trippeln, dass Augen und Füße ermüdet, ohne eine einzige von den Bedingungen des Tanzes, Ausdruck und Fröhlichkeit, oder schönheit der Bewegungen und Gewandtheit der Glieder, zu erfüllen, [weil sie] so ohne Anstand, ohne gehörige Pas, ohne Reiz und Würde in den Bewegungen, wie sie auf den Tanzplätzen gewöhnlich herabgeschliffen werden”. ANÔNIMO. *Erstes Sittengemälde von Wien*. 1801. *Apud*. THOMAS, Günther. *Studien zu Haydns Tanzmusik*. In: *Haydn-Studien* 3, 1973, p. 6

Os *scherzi* representam uma tendência geral do *op. 33*, de desenvolver estruturas individuais dentro de moldes estritamente formais. Analisaremos estas peças mais detalhadamente, a seguir.

2.2.1.2. *Op. 33: scherzi*

Para compreender melhor os desvios dos quartetos *op. 33*, é interessante verificar as prescrições formais desta dança.

No capítulo de seu tratado em que aborda a composição de pequenas peças²⁷⁵, Koch afirma que o minueto de dança deve satisfazer algumas condições: a primeira é que ele seja escrito em um compasso ternário animado [*munter*], que pode se iniciar com *levare* ou no tempo forte. O minueto dançável deve possuir duas partes ou reprises, contendo cada uma oito compassos subdivididos em duas frases regulares [*Sätze*] de quatro compassos. Elas compõem uma estrutura ternária A – B – A, de 24 compassos. Mais adiante, ao determinar o plano harmônico destas estruturas ternárias²⁷⁶, ele descreve sua estrutura mais simples, em que as duas frases que compõem a parte A (compassos 1-8) devem estar na tonalidade da tônica. A primeira frase da parte B (compassos 9-12) deve estar na tonalidade da dominante e a segunda frase (compassos 13-16) deve conter um retorno à tônica. Em seguida, a parte A retorna, confirmando a tonalidade principal (compassos 16-24). Ele exemplifica este molde com um minueto de Haydn.

Observando o *scherzo* do quarteto em si bemol (exemplo 2.1.1), podemos notar que ele se acomoda totalmente a esta descrição, seja pela indicação de caráter (*allegretto*), seja pela estrutura formal e harmônica. Desta forma, este *scherzo* pode servir como um paradigma.

²⁷⁵ KOCH, J. Ch. *Op.cit.*, IV,2,18,5

²⁷⁶ Id. *ibid.* II,23

Comparando-o com os outros *scherzi* do *op.* 33, é possível notar como Haydn se afasta desta estrutura.

Koch diz ainda que o minueto é composto em pares, sendo que o segundo, que “apesar do nome trio, não corresponde o mínimo a esta expressão, na maior parte dos casos”, deve ser composto em uma tonalidade próxima ao minueto, ou na mesma tonalidade. Após o trio, deve retornar o minueto.

Haydn, no *trio* do *scherzo* em si bemol maior, utiliza a homônima si bemol menor. Esta tonalidade, em razão da dificuldade de sua entoação em um sistema que previa desigualdade entre os intervalos, atribui ao movimento um *ethos* excêntrico e de uso muito específico. Schubart afirma que esta tonalidade

“é uma exceção, geralmente vestida com a roupa da noite. Ela é um pouco rabugenta [mürrisch] e raramente tem aspecto agradável. Reclamações de Deus e do mundo; descontentamento consigo próprio e com todos, preparação para o suicídio ressoam neste tom.”²⁷⁷

Em vista dessa descrição, é fácil entender porque autores como Schubart consideram tonalidades longínquas, como esta, inadequadas para peças simples como o minueto. O caráter vacilante deste *trio*, que apresenta uma profusão de *suspiraciones* e acordes diminutos que ora estão ligados ora separados de suas resoluções combina muito com a descrição que Schubart faz da tonalidade em que ele está escrito. No entanto, as características desta tonalidade não se harmonizam com o *ethos* do minueto, que é uma dança *baixa*. Por isso, alguns autores setecentistas viam falta de decoro em peças como este *trio*, e, assim, vituperavam a falta de decoro que causava um efeito cômico.

²⁷⁷ „Ein Sonderling, mehrentheils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürrisch und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Moquieren gegen Gott und die Welt; Missvergnügen mit sich und allem; Vorbereitung zum Selbstmord hallen in diesem Tone.“ In: SCHUBART, C. F. D.. *Op. cit.*, p. 262

Ex. 2.1.1 - A6/P4 - II. Scherzo Allegretto

The musical score for Ex. 2.1.1 - A6/P4 - II. Scherzo Allegretto is presented in four systems. Each system consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is Allegretto. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, and *sf*. The first system ends with a repeat sign and a 4-measure repeat. The second system ends with a repeat sign and a 4-measure repeat. The third system ends with a repeat sign and a 4-measure repeat. The fourth system ends with a repeat sign and a 4-measure repeat. The score concludes with a 'Fine' marking and a 'D.C. al Fine' instruction.

Observamos acima que o *scherzo* do quarteto em si bemol é um paradigma de regularidade, estando totalmente de acordo com as prescrições de autores como Koch. Este movimento lança luz sobre procedimentos que Haydn utiliza nos outros quartetos, que rompem com esta regularidade, como veremos a seguir.

O *scherzo* do quarteto em sol maior, possivelmente por ser o inicial da série na edição *princeps* Artaria (ex, 2.1.2), contém os desvios que mais saltam aos olhos no conjunto dos *scherzi* do *op.* 33. Nele, ele corrompe a métrica ternária, essencial no minueto, e a regularidade da estrutura, como veremos a seguir.

Na primeira frase, a regularidade das três vozes mais graves se opõe ao desenho do primeiro violino. Nele, Haydn reagrupa os doze pulsos de semínima da primeira voz, produzindo, ao invés de quatro compassos ternários, seis binários. A alteração métrica do primeiro violino é imposta pelo pé dátilo. A mistura gerada pelo uso de duas métricas diferentes desorienta o ouvinte, que deixa de reconhecer a dança (e a fórmula de compasso) neste trecho. Esta confusão é ainda mais impactante por ocorrer logo no início do movimento, e cria um suspense que só se resolve no fim da frase (compasso 4), com o *sforzando* que “corrige” a defasagem entre os instrumentos. Apesar dessa confusão, a frase é regular em termos de número de compassos.

A segunda frase da parte A aparenta ser mais regular – ao menos em termos da métrica, que é ternária. Porém, há uma *abruptio*²⁷⁸ (pausa geral), que interrompe o discurso justamente na cadência final, entre a dominante e a tônica, no encerramento de uma frase que prometia ser regular (de quatro compassos). Esta pausa é um acontecimento surpreendente, e Haydn aumenta ainda o deleite do ouvinte quando insere, após ela, ao invés da conclusão aguardada, uma repetição do acorde de dominante, sucedido pelo acorde esperado, a tônica final. Assim, a primeira frase da parte A é regular em termos de número de compassos e irregular em termos de métrica e a segunda é o oposto – irregular em termos de número de compassos (seis) e regular em termos de métrica. Nenhuma das duas se conforma às prescrições do minueto dançável de Koch.

Na segunda parte do *scherzo*, vimos anteriormente como o grande uníssono (compassos 13 e 14) interrompe o fluxo melódico. A seguir, no compasso 17, inicia-se uma aparente volta à parte A, com a confusão métrica própria da primeira frase. No entanto, este retorno está na tonalidade “errada”, ré maior, e, assim, é descartado no compasso 19. Em seguida, Haydn reagrupa os pulsos de semínima, gerando desta vez (compassos 21-23) um compasso 4/2, uma fórmula de acentuação leve. Neste trecho, Haydn dissocia novamente o primeiro violino das outras vozes, que também executam o compasso 4/2, porém deslocadas do primeiro violino em uma semínima. Este deslocamento é notado, na partitura, com *sforzandi*. A confusão métrica criada chama novamente a atenção do ouvinte, mas Haydn o acalma em seguida: ele retoma o ritmo ternário e resolve a frase em ré maior (compasso 26). Em seguida, Haydn reutiliza o metro binário com o dátilo inicial (compassos 27-28), e, no compasso 29, já de volta à métrica ternária,

²⁷⁸ Figura musical: interrupção súbita e inesperada em uma composição musical. In: BARTEL, D. *Op.cit.*, p. 167-170

prepara o retorno à tonalidade principal, sol maior. Neste trecho, Haydn passa pelo acorde de sexta alemã, (IIo9, sem fundamental) sobre um pedal ré - um acorde excessivamente engenhoso para uma dança – e resolve este acorde em ré maior, dominante de sol maior. O retorno à tonalidade principal, no entanto, ocorre antes do devido, em termos estruturais. Ao invés de coincidir com o retorno da parte A do minueto (*levare* do compasso 33), reforçando-o, ela se confirma dois tempos antes, na cabeça do compasso 32. Esta falta de sincronia entre forma e harmonia enfraquece a sensação de retorno. Assim, no compasso 32, é como se o *levare* de A, esticado por todo o compasso, procurasse compensar esta falta de coincidência, criando uma tensão rítmica para procurar recobrar o interesse pelo retorno de A. Em seguida, a reprise acontece exatamente como na primeira parte, exceto pela dinâmica *pianissimo* no fim, que atenua ainda mais este fim já muito pouco convencional.

Ex. 2.1.2 - A1/P5 - III. Scherzo Allegro

The musical score is for a Scherzo in 3/4 time, marked Allegro. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems. The first system includes a 'GRADUATO' section with a '1 + 1' measure grouping. The second system includes a '20' measure marking and a 'chappés' section. The third system includes a '30' measure marking. The fourth system includes a '40' measure marking and a 'Fine' marking. Dynamics include *f* (forte), *sf* (sforzando), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The score also includes a 'V' (Vivace) marking and a '1' measure marking.

Este *scherzo* atenta contra algumas das prescrições principais para o minueto, como a métrica ternária, a clareza estrutural, com sincronia entre forma e harmonia. É interessante notar que Haydn perverte estas regras, sem, no entanto, descaracterizar a impressão final, que continua

sendo de minueto. Nesta peça, a improproporção entre os procedimentos de Haydn e a estrutura prescrita pela regra gera uma incongruência risível. No entanto, na visão setecentista conservadora, este procedimento não se harmoniza com prescrições como a de Schubart, que descarta o uso de desvios *duros* para esta dança. Para estes críticos, a falta de proporção entre a prescrição de simplicidade e o procedimento engenhoso resulta em falta de decoro, como vimos no segundo capítulo.

A extravagância de alguns *scherzi*, como o do quarteto em sol maior, fez com que autores como Keller sugerissem que Haydn tenha utilizado a denominação *scherzando* no quarteto em dó maior (exemplo 2.1.3) apenas por analogia com outros *scherzi* da série, já que, segundo ele, este movimento não possui nenhum elemento que justifique seu título. Nesta obra, podemos observar que a textura é quase homofônica e colorida pela indicação *sotto voce* e que há uma predominância do uso das cordas graves dos instrumentos, movimentando-se quase exclusivamente por segundas, num fluxo constante que confunde a clareza das frases do minueto. Assim, o único aspecto que esta dança guarda em comum com o minueto é a métrica $\frac{3}{4}$. Não há motivos encaixados, nem ritmos fortes, como no *scherzo* do quarteto em sol maior. De fato, este *scherzo* tem um caráter muito sério que não combina com o *ethos* ingênuo da tonalidade de dó maior nem com o caráter animado e dançável do minueto. Esta falta de adequação é vista por autores conservadores no século XVIII como indecorosa. No entanto, abandonando as implicações morais desta adequação, é possível compreender esta falta de harmonia simplesmente como um *scherzo*, uma brincadeira alto-cômica, em que a percepção de incongruências sutis deleitam os ouvintes agudos.

O *scherzo* do quarteto em dó maior contrasta com seu *trio*, apesar de ambos terem sido compostos na mesma tonalidade. O *trio*, ao contrário do *scherzo*, combina totalmente com a idéia de pureza e simplicidade que Schubart determina para esse tom. Este movimento é um *duo*, em que só se utilizam as cordas superiores dos dois violinos. Seu estilo baixo lembra uma *Gassenhauer*. Nesta peça, Haydn diverte o ouvinte atento, ao opor a instrumentação *a dois* e a denominação *trio*.²⁷⁹

²⁷⁹ A denominação *trio* deve-se ao fato de esta peça originalmente consistir em um minueto contrastante, executado por um trio de 2 oboés e fagote.

A escrita tênue do *trio* em dó maior se contrapõe à textura densa do *scherzo* correspondente. O efeito resultante desta falta de equilíbrio pode ser entendido como indecoroso. No entanto, esta improporção, como no quarteto anterior, também pode ser compreendida na chave do alto-cômico, em que a oposição de caráter entre as duas peças apenas revela duas possibilidades distintas, porém não óbvias, da mesma tonalidade.

Ex. 2.1.3 - A2/P3 - II. Scherzando Allegretto

GRADATIO

Violin I
sotto voce
sf
p
mezzo voce

Violin II
sotto voce
sf
p
mezzo voce

Viola
sotto voce
sf
p
mezzo voce

Cello
sotto voce
sf
p
mezzo voce

10

20

[Trio : Duo]

30

Fine

p

tr

pp

p

50

D.C. al Fine

Em outro *scherzo*, o do quarteto em mi bemol maior (exemplo 2.1.4), a indicação *allegro* é muito rápida para se conformar ao caráter recomendado para o minueto. Este aspecto por si só já confere estranhamento a esta peça. Ela contém, ainda, irregularidades estruturais que

comprometem o fluxo direto da dança. Na parte A, Haydn insere um *parenthesis*²⁸⁰, definido pela dinâmica *piano*, pela textura tênue e pela melodia estática (compassos 5-6). Koch descreve o *parenthesis* como uma “parte melódica entre membros ou frases completas que especifica a emoção”. Neste movimento, ao invés de especificar a emoção, Haydn usa o *parenthesis* para congelar o fluxo melódico e harmônico, divertindo o ouvinte com as interrupções inusitadas. Nele, ele utiliza, ainda, *appoggiature* 2-1 sobre a fundamental da dominante, e obtém com isso um efeito exótico.

Na segunda parte deste *scherzo*, o esquema regular das duas frases de quatro compassos da parte B também é rompido pela inserção de dois compassos (15-16), que interrompem o *gradatio* com duas repetições do compasso 13. Nos compassos 21-24, entre a parte B e o retorno de A, Haydn insere mais um *parenthesis*, contendo o acorde de dó maior com sétima realçado por *appoggiature* (compasso 21) e sua resolução em fá maior, seguido pelo acorde de si bemol maior com sétima, também realçado *appoggiature* (compasso 23), cuja resolução será a volta para a tonalidade principal, mi bemol maior (compasso 25). Todos estes procedimentos corrompem a regularidade de compassos, produzindo uma estrutura surpreendente.

Neste *scherzo*, Haydn se serve várias vezes do *parenthesis* para congelar o discurso na harmonia da dominante, utilizando *appoggiature* para conferir um caráter exótico à harmonia estática (compassos 5, 16, 21, 23 e 29). Nestas passagens, ele cria uma sensação de estranhamento, rapidamente desfeita pela volta da regularidade da dança. Os *parentheses* inseridos por Haydn no *scherzo* do quarteto em mi bemol têm função semelhante aos que Haydn utiliza no *scherzando allegro* do quarteto em si menor (compassos 5-8 e 27-32), já discutido anteriormente (exemplo 1.4). A sensação de suspense criada pelos *parentheses* em ambos os *scherzi* é um recurso que, por congelar o fluxo melódico, se contrapõe à prescrição de simplicidade e clareza, próprias do minueto. Esta falta de analogia entre prescrição e prática deleita o ouvinte que, conhecendo as regras, pode apreciar os desvios. No sentido negativo, esses procedimentos são compreendidos como indecorosos.

²⁸⁰“Ds letzte Hilfsmittel, wodurch ein Satz erweitert werden kann, ist die Parenthese (...) [die gebraucht wird] um die Empfindung, welche ausgedrückt werden soll, noch genauer zu schildern.“. In: KOCH, H. Ch. *Op. cit.*, IV,3,70

No *trio* do *scherzo* do quarteto em mi bemol, Haydn escreve ligaduras para o primeiro violino, pedindo *portamenti*. Vale lembrar que estes, antes da invenção da queixeira, introduzida por Ludwig Spohr (provavelmente em virtude de este ter um pescoço muito longo), eram ainda mais audíveis que nos instrumentos modernos. O efeito de *glissando* decorrente, hoje compreendido como um efeito barato das peças lentas do romantismo, é um recurso incomum de articulação no século XVIII, utilizado por Haydn, de maneira cômica, no *trio* em questão. Ele é utilizado para simular o som dos músicos de rua. Este efeito, assim como outros “truques” especificamente relacionados ao violino, foram discutidos acima.

Ex. 2.1.4 - A3/P2 - II. Scherzo Allegro

Violin I

Violin II

Viola

Cello

GRADUATO

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Mob. $\sqrt[n]{n}$ II

Ex. 2.1.4 (cont.)

The musical score for Ex. 2.1.4 (cont.) consists of three systems of staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The first system includes a 'Trio' section with a 'PORTAMENTI' marking. The second system continues the 'PORTAMENTI' section. The third system also includes a 'PORTAMENTI' marking. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The dynamics are marked with 'p' (piano). The score ends with the text 'Scherzo D.C. al Fine'.

- 2 -

O *trio* do quarteto em si menor (exemplo 2.1.5) também é muito interessante, sendo composto quase que exclusivamente por graus conjuntos. A ligadura de compasso em compasso e a ausência de saltos quebram o vigor rítmico do movimento, dando a ele um caráter oposto ao desejável em uma dança. Além disso, o uso do sinal de *staccatto* nos *levars* é um interessante recurso rítmico (vale lembrar que este tipo de sinal relacionava-se à idéia de acento, no século XVIII, não indicando simplesmente a duração mais curta das notas).²⁸¹ Com este recurso, ele desloca o acento da *nota buona*, obscurecendo a transparência rítmica do *scherzo*.

²⁸¹ sobre a questão das implicações de acento do *staccatto*, cf. BROWN, C. *Classical and Romantical Performance Practice 1750-1900*. New York: Oxford University Press, 1999, p. 169-177 e ROSENBLUM, Sandra P. *Performance Practises in Classical Piano Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, p. 185-189

Ex. 2.1.5 - A3/P1 - IV. Scherzando Allegro - Trio

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.C. al Fine

O uso do sinal do *staccatto* no *levare* vale também para a célula principal do *scherzo* do quarteto em ré maior (exemplo 2.1.6). O motivo inicial deste movimento é uma série de três tons descendentes com *levare staccatto* (). Neste motivo, o movimento harmônico implícito V-I, um lugar-comum, é empregado de maneira pouco convencional, pois a harmonia da *nota buona*, ao invés de conter a mudança para o acorde da tônica, é um retardo da harmonia do *levare* (dominante). A instabilidade criada pela falta de sincronia entre métrica e harmonia é explorada na imitação deste motivo em todas as vozes. Desta maneira, os primeiros tempos de todos os

compassos do movimento contêm *appoggiature*. Este efeito é cômico, pois a falta de assertividade tonal é incongruente com um movimento com caráter de dança, como o *scherzo*. Além disso, na segunda frase da parte A (compasso 5) e no retorno desta parte (compasso 19), os sinais de *sforzando* nos *levari* deslocam o acento do compasso para o terceiro tempo. Com isto, Haydn gera uma confusão métrica: dois compassos ternários (5-6), seguidos por outro de quatro tempos (compasso 7). Com este deslocamento, os compassos 5-6 passam a conter o ritmo , oposto ao do motivo inicial. Nesta frase, a entrada sucessiva das vozes culmina com o clímax, que fica deslocado para o último compasso da frase. Estes desvios deleitam o ouvinte, captando sua atenção para as diferenças entre o paradigma da dança e os procedimentos individuais de Haydn.

A peculiaridade harmônica do motivo inicial tem seu desdobramento mais engenhoso na segunda parte do *scherzo* em ré maior. Como este motivo contém em si a cadência perfeita, Haydn o utiliza para proporcionar ambigüidade no retorno à parte A (compasso 19). Neste trecho, ele tanto pode ser entendido, harmonicamente, como final da parte B, quanto, melodicamente, como o compasso inicial do retorno da parte A. Esta ambigüidade não combina com a idéia de clareza do minueto. Estes procedimentos, que podem ser vistos negativamente como indecorosos, chamam a atenção do ouvinte e o deleitam quebrando suas expectativas com relação à estrutura desta dança.

O *trio* do quarteto em ré maior não tem nenhuma denominação e está na mesma tonalidade do *scherzo*. Ele é simples e regular, exceto pelo *parenthesis* (na segunda parte) que contém uma brincadeira rítmica entre os violinos em *circulatio*²⁸² (compassos 39-41). Esta figura é indicada na partitura por ligaduras²⁸³ e pelo desenho melódico, que sugerem ritmos binários deslocados entre o violino e a viola. Já descrevemos anteriormente a impressão de congelamento no fluxo melódico proporcionada pela figura do *parenthesis*, ao tratar do *scherzo* do quarteto em mi bemol maior, acima.

²⁸² Figura musical: série de notas (geralmente semicolcheias) em movimento circular ou de onda. In: BARTEL, D. *Op. cit.*, p. 216-219

²⁸³ No século XVIII, tradicionalmente prescrevia-se a execução de ligaduras com um *diminuendo*, o que confere a elas um caráter rítmico. Quanto a este aspecto, cf. ROSENBLUM, S.. *Op. cit.*, p. 155-171 e BROWN, C.. *Op. cit.*, p. 228-239

Ex. 2.1.6 - A5/P6 - III. Scherzo Allegro

The musical score is divided into four systems, each featuring four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

System 1: The first system begins with a *mf* dynamic. The Violin I staff has a *GRADATTO* marking above it. The Cello staff has a *V* marking below it. The system ends with a *V* marking below the Cello staff.

System 2: The second system begins with a *p* dynamic. The Violin I staff has a *fz* marking above it. The Cello staff has a *fz* marking below it. The system ends with a *Fine* marking below the Cello staff.

System 3: The third system begins with a *p* dynamic. The Violin I staff has a *mf* marking above it. The Cello staff has a *p* marking below it. The system ends with a *mf* marking above the Cello staff.

System 4: The fourth system begins with a *mf* dynamic. The Violin I staff has a *f* marking above it. The Cello staff has a *p* marking below it. The system ends with a *f* marking above the Cello staff.

The score concludes with the instruction "Scherzo D.C. al Fine" at the bottom right.

O dois movimentos que constituem o *scherzo/trio* do quarteto em ré maior formam um par com tonalidade idêntica, porém de caráter oposto. Observamos as mesmas características no

scherzo/trio do quarteto em dó maior. A falta de decoro que autores mais conservadores observavam nesta justaposição pode ser entendida, sob a ótica do alto-cômico, como uma percepção sutil de coisas que teoricamente não se ajustam, mas que, no entanto, formam um resultado harmonioso.

* * *

Vimos que, nos *op.* 33, Haydn substitui o termo *minueto* por *scherzo*, e que este é um procedimento específico desta série de quartetos. Vimos também que, para Schubart, o verbo *scherzen* se relaciona com a idéia de “despertar o ânimo para a alegria”. Com isto, fica claro que quando Haydn efetua a substituição de termos, ele tem em vista gerar o efeito cômico e provocar o deleite do público, como pudemos verificar nos procedimentos acima.

Neles, vimos que Haydn utiliza várias maneiras agudas de romper com as regras do minueto em seus *scherzi*: com relação ao ritmo, ele reagrupa tempos, criando estruturas polirrítmicas, em que compassos binários se opõem a ritmos ternários (quarteto em sol maior) ou a ritmos binários não coincidentes (quartetos em sol maior e em ré maior). Há também procedimentos relacionados a aspectos específicos da técnica violinística, como as indicações de dedilhado que indicam mudança de cor em uma nota (quarteto em si menor), *portamenti* (quarteto em mi bemol maior) ou movimentos tocados apenas em duas cordas (trio do quarteto em dó maior). Com respeito ao caráter do movimento, é cômico o uso do duo de violinos no movimento denominado *trio*, e, com relação ao *ethos* da tonalidade, o uso de uma tonalidade excêntrica (*trio* do quarteto em si bemol maior) ou tratamento não condizente com o caráter tradicional da tonalidade (*scherzo* do quarteto em dó maior). Com relação à estrutura, Haydn interrompe o fluxo melódico com repetições de uma célula (quarteto em si menor), ou produz frases irregulares, nas quais a harmonia não reforça a estrutura formal (quarteto em sol maior). Às vezes ele obtém este efeito utilizando motivos harmonicamente ambíguos, que permitem a

Haydn confundir inícios e fins, como no quarteto em ré maior. Em outras instâncias, ele produz períodos irregulares, com inserção de pausa (quarteto em sol maior), repetição de célula (quarteto em sol maior) ou de *parenthesis* (*scherzi* dos quartetos em si menor e em mi bemol maior e *trio* do quarteto em ré maior).

De modo geral, Haydn estabelece, nos *scherzi* do *op.* 33, uma estrutura conhecida (minueto) e a submete a uma série engenhosa de deformações. O observador agudo extrai grande prazer destas peças, por reconhecer, por trás de uma estrutura deturpada, o paradigma da dança. Este prazer é risível. Vale notar que, quanto mais rígida é a estrutura, mais os desvios saltam aos olhos.

Esta deformação é notável também nos rondós, que compartilham com o minueto o caráter baixo, apesar da estrutura mais flexível. Dessa forma, observaremos, a seguir, que o estilo baixo determina aos rondós procedimentos semelhantes ao que Haydn dispensa aos *scherzi* do *op.* 33.

2.2.2. *Op.* 33: Rondos

Haydn utiliza o rondó como último movimento em quatro de seus quartetos *op.* 33: dó maior, si bemol maior, ré maior e mi bemol maior. O uso do rondó marca uma diferença fundamental entre estes quartetos e os da série imediatamente anterior (*op.* 20), publicada nove anos antes, nos quais Haydn optara por finais engenhosos, que incluem fugas com três e com quatro sujeitos. No final do século XVIII, os rondós são os andamentos mais comumente utilizados como movimentos finais das sonatas. Malcolm Cole afirma que esta forma esteve muito em voga na música instrumental, entre ca. 1773 e 1786.²⁸⁴

²⁸⁴ COLE, M. The vogue of the Instrumental Rondo in the Late Eighteenth Century. In: *Journal of the American Musicological Society*, p. 425-455, 1969

Christian Friedrich Daniel Schubart (1784) define o rondó da seguinte maneira:

“*Rondo*. Uma peça atualmente muito apreciada. A receita para ele é a seguinte: encontramos um motivo amável, de aproximadamente 8 compassos, e acrescentamos a ele dois *couplets* que devem ter analogia com o motivo, temperando-os com desvios [*Ausweichungen*] agradáveis. Retornamos em seguida ao motivo pensado [*ritornello*] (...). Já que nenhuma peça no mundo inteiro se disseminou mais do que esta, ela deve ter algum valor em si, e este valor consiste na simplicidade.”²⁸⁵

Como o rondó é visto tradicionalmente como uma forma baixa, Schubart (que deixa entrever um certo desprezo por esta dança) prescreve que, de modo geral, vigore a simplicidade. Assim, ele caracteriza as melodias do rondó como *amáveis* e seus desvios como *agradáveis*. No estilo baixo, o uso de figuras engenhosas é desaconselhável, já que sua principal virtude é a clareza. Vale lembrar da prescrição de Cícero com relação ao estilo baixo:

“Da mesma forma que a algumas mulheres desalinhas vai bem este desalinho, assim este estilo simples agrada mais sem adornos (...) Rechaçaremos pois todo adorno chamativo, como, por exemplo, as pérolas; tampouco usaremos frisadores; eliminar-se-ão por completo as beberagens que produzem artificialmente uma cor branca ou corada. Só restarão a distinção e a nitidez.”²⁸⁶

Antes de observar como Haydn elabora os rondós do *op.* 33, é interessante conhecer as prescrições de Koch para esta forma²⁸⁷. Para ele, o rondó é um subgênero da ária, cuja característica principal é a de possuir partes independentes entre si (os *ritornelli*, que ele denomina *Rondosatz*, e os *couplets*). No modelo mais simples por ele descrito (na forma A – B – A – C – A), estas partes devem ser regulares, ou seja, devem possuir frases de 8 compassos. Nos rondós mais longos, o *ritornello* (A) pode conter, por sua vez, uma estrutura ternária A’ (tônica) – B’ (tonalidade vizinha, de preferência a dominante) – A’ (tônica). O primeiro *couplet* (B) deve modular preferencialmente para a dominante ou para a relativa maior (no caso do rondó estar em

²⁸⁵ “Rondo. Ein heutiges Tages allgemein beliebtes Tonstück. Das Rezept zu selbigen ist folgendes; Man erfinde ein liebliches Motiv, etwa von acht Takten, füge demselben zwei Couplets bei, die immer einige Analogie mit dem Motiv haben müssen, würze dieselbe mit angenehmen Ausweichungen, trete nach jedem Couplet wieder ins gedachte Motiv ein (...). Da kein Tonstück in der Welt weiter um sich gegriffen hat als dieses, so muss es schon einen grossen Wert in sich haben, und dieser Wert besteht in der Einfalt.” In: SCHUBART, C. F. D. *Op. cit.*, p. 272

²⁸⁶ CICERO. *El Orador*[*Orator*]. Madrid: Alianza, 1991, §78

²⁸⁷ KOCH, H. Ch.. *Op. cit.*, IV, 1, 85

tonalidade menor), e o segundo *couplet* (C), para a relativa menor ou homônima menor (ou para a quinta menor, se o rondó estiver no modo menor).

No quarteto em dó maior (exemplo 2.2.1), Haydn apresenta uma caricatura desta forma. Ele simula engenhosamente o estilo baixo, para afetar rudeza e falta de arte na composição. A escolha da tonalidade de dó maior é significativa, já que este tom se relaciona tradicionalmente, no século XVIII, à representação das coisas simples. Schubart, em sua *Estética*, divide as tonalidades em duas espécies: as coloridas (com acidentes) e as não coloridas (sem acidentes). As tonalidades não-coloridas, dó maior e lá menor, expressam [*ausdrücken*] emoções *puras*. Para Schubart, o caráter de dó maior indica “inocência, simplicidade, ingenuidade, falar infantil”.²⁸⁸ Esta conotação torna dó maior a tonalidade mais adequada para representar o estilo baixo.

O motivo inicial de terça menor descendente, empregado no início do *ritornello*, é tradicionalmente associado à imitação musical do canto do cuco. Esta relação era vista como um lugar-comum no século XVIII; uma evidência disto é o epíteto “The Bird”, que o quarteto ganhou na Inglaterra após sua publicação. Assim, este motivo é muito conveniente para representar uma caricatura de matéria baixa. Haydn o desenvolve de maneiras surpreendentes, que fazem com que ele pareça, a princípio, um compositor inepto. No entanto, uma escuta cuidadosa revela que Haydn utiliza artifícios muito engenhosos, que produzem um efeito risível no ouvinte atento.

Logo no início do rondó, o motivo é “desenvolvido”, numa *circulatio* (compassos 1-4), que “demonstra” a inabilidade do autor para manipular um tema. No compasso 5, a dinâmica *forte* acentua uma mudança inesperada para o acorde distante de lá maior. Este acorde funciona como uma espécie de dominante de dó maior, e Haydn explica o movimento a seguir, retornando à tonalidade principal pelo ciclo das quintas. Neste trecho, o contraponto parece tecnicamente inábil, pois o ouvido reconhece oitavas paralelas nas vozes extremas desta passagem (sol e lá do primeiro violino, nos compassos 4 e 5, em oitavas paralelas com o sol da viola, nota mais grave do acorde do compasso 4, e o lá do violoncelo, em grau conjunto ascendente com o sol da viola,

²⁸⁸ „C-Dur ist ganz rein. Sein Charakter heisst: *Unschuld, Einfalt, Naivität, Kindersprache*”. In: SCHUBART, C. F. D. *Op. cit.*, p. 285

no compasso 5). No entanto, este é um engano auditivo: ao observar a partitura, este efeito se desfaz, evidenciando o truque de Haydn. Além disso, a melodia do violino, nos compassos 5-8, é pouco previsível melodicamente. Assim, na primeira parte deste *ritornello*, há um acúmulo de procedimentos aparentemente ineptos (*circulatio*, oitavas paralelas, falta de coerência melódica dos compassos 5-8), que deleitam o ouvinte por sua imprevisibilidade.

Ex. 2.2.1 - A4/P3 - IV. Rondo Presto

The musical score for Ex. 2.2.1 - A4/P3 - IV. Rondo Presto is presented in four systems. The first system (measures 1-8) is labeled 'CIRCULATIO' and shows dynamic changes from *p* to *f* to *mf*. The second system (measures 9-16) continues the piece with various dynamics and articulations. The third system (measures 17-24) includes a repeat sign and further dynamic markings. The fourth system (measures 25-32) concludes the excerpt with a final dynamic of *f*.

A primeira parte do primeiro *couplet* (exemplo 2.2.2), começa com uma *circulatio*, que recorda a figura inicial do *ritornello*. Ele está em lá menor, e o trítone implícito nas notas dó-sol# do violino conferem à passagem um caráter exótico. O *couplet* parece estar na tonalidade relativa, lá menor. Vimos que a relativa, por ser uma tonalidade próxima, é recomendada por Koch para o *couplet*. A figura da *circulatio* é repetida, a seguir, em mi menor (compassos 27-30), aparente quinto grau. O ouvinte espera a confirmação da tonalidade de lá menor, com uma cadência que, entretanto, não acontece. A entrada brusca do acorde de fá maior no compasso 31 o confunde ainda mais. A passagem se resolve, no compasso 35, em mi menor. O trecho parece não fazer sentido, em termos de condução harmônica. Só é possível desfazer a confusão com a segunda audição (indicada pela barra de repetição), quando o ouvinte compreende a primeira parte do *couplet* a partir da cadência de mi menor que a encerra. Assim, o lá menor inicial passa a ser visto (corretamente) como a subdominante (e não a tônica, como parecia à primeira vista) e o

acorde estranho de fá maior é entendido como uma harmonia napolitana, que carrega a passagem com um *pathos* inesperado e possivelmente inadequado à ocasião. Assim, um procedimento aparentemente desconexo revela ser muito engenhoso num exame mais cuidadoso. Este é o procedimento característico da agudeza.

Ex. 2.2.2 - A2/P3 - IV. Rondo Presto

The musical score is for a section of Haydn's Rondo Presto, A2/P3, IV. It is in 2/4 time. The first system (measures 23-30) features Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Violin I has a melodic line with a forte (sf) dynamic. Violin II has a supporting line. Viola and Cello have a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 31-38) features Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Violin I has a melodic line with a forte (sf) dynamic. Violin II has a supporting line. Viola and Cello have a simple harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

A segunda parte deste *couplet*, depois de caminhar para a tonalidade de sol maior (compasso 55), contém um grande *gradatio* descendente (exemplo 2.2.3), no qual a célula básica de 4 semicolcheias é repetida nada menos do que 14 vezes, partindo da voz superior e terminando no baixo. Uma repetição tão insistente também “prova” a “falta de arte” de Haydn, pois, no contraponto do século XVIII, a repetição excessiva de uma idéia é conhecida como um vício (tautofonia). Esta repetição deleita o ouvinte, por aumentar sua expectativa quanto aos acontecimentos futuros.

Na ponte de nove compassos (63-72) entre o 1º *couplet* e o 2º *ritornello* (exemplo 2.2.3), Haydn vai diluindo a célula básica do tema (), utilizada em jogo de perguntas e respostas entre os baixos e os violinos. A figura é reduzida à metade (), até que a passagem termina em *ellipsis*²⁸⁹. Jürgen Neubacher realça o aspecto cômico da *ellipsis*, citando Michaelis (1801): “A pausa que se segue a melodias rápidas e inesperadamente interrompidas [*ellipsis*] (...) carrega freqüentemente algo de cômico consigo (...). O humorístico [*launiger*] Haydn utilizou este artifício com sucesso em alguns rondós.”²⁹⁰ O procedimento de diluição da figura e seu término na *ellipsis* é uma preparação exagerada frente ao retorno do tema, que é um acontecimento simples e evidente. Esta falta de proporção diverte o ouvinte. Richard Hohenemser compara alguns procedimentos de Haydn, como este trecho, à fábula de Fedro, *mons parturiens*: os montes estão em trabalho de parto; nasce um ridículo ratinho²⁹¹.

²⁸⁹ Figura musical: interrupção (abrupta ou não) na música. In: BARTEL, D. *Op. cit.*, p. 245-250

²⁹⁰ ‘Die Pause, welche auf schnell und unerwartet abgebrochene Melodien folgt (...) führt oft eher etwas komisches mit sich. (...) der launige Haydn hat sich dieser Manier in einigen Rondo’s mit Glück bedient.’ *Apud*: NEUBACHER, Jürgen. *Finis Coronat Opus: Untersuchung zur Technik der Schlussgestaltung in der Instrumentalmusik Haydns, dargestellt am Beispiel der Streichquartette*. Tutzing: Hans Schneider, 1986, p. 231

²⁹¹ “Uma montanha dava à luz soltando grandes gemidos e havia no mundo grande expectativa. Mas ela deu à luz um rato. Isto foi escrito para ti que quando prometes grandes coisas nada fazes”. In: HOHENEMSER, R. *Über Komik und Humor in der Musik*. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 1917 (1918), p. 65-83

Ex. 2.2.3 - A2/P3 - IV. Rondo Presto

The image displays two systems of a musical score for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello). The first system covers measures 1 through 14, with a bracket labeled 'GRADATIO' above measures 1-10. The second system covers measures 63 through 70. The score is in 3/4 time. The first system shows a complex rhythmic pattern in the Violin I part, with other instruments providing harmonic support. The second system shows a more melodic and harmonic development, with dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte) appearing. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

O segundo *couplet* (exemplo 2.2.4) começa de modo análogo ao primeiro, com uma *circulatio* sobre a harmonia de dó menor (compassos 93-96), seguido por sol menor (97-100), que o ouvinte deduz, por analogia com o primeiro *couplet*, ser a tonalidade real desta parte. No entanto, o acorde napolitano do compasso 101 (análogo ao 31), funciona também como subdominante da tonalidade de mi bemol maior, que se confirma no compasso 107. A condução harmônica surpreende novamente o ouvinte, divertindo-o. A partir deste compasso, Haydn utiliza o motivo inicial do *ritornello* para estabelecer um *gradatio* que caminha para sol maior (compasso 115), e, a partir daí, permanece estático, em suspense, num jogo de dupla *appoggiatura* 64-53 sobre a dominante, com um pedal ornamentado na voz superior (compassos 115-119). Este trecho marca uma transição entre o segundo *couplet* e o terceiro *ritornello*. O suspense continua implícito, nos compassos 120 a 124, nos quais o 1º violino, solo, mantém o ritmo do motivo inicial (), alternando as harmonias de sol maior, sol maior com sétima, e

resolvendo na tonalidade de dó maior. Nesta transição entre o *couplet* e o *ritornello*, Haydn gera um efeito cômico ao se servir da dúvida quanto à direção tonal da passagem. Este efeito é obtido com a introdução do lá bemol e do mi bemol nos compassos 115-119. Estas notas indicam um movimento para dó menor. No entanto, onze compassos adiante, é a tonalidade homônima de dó maior que se confirma, com a volta do terceiro *ritornello*, divertindo o ouvinte atento.

Ex. 2.2.4 - A2/P3 - IV. Rondo Presto

The image displays a musical score for the fourth movement of a Rondo, marked 'Presto'. The score is arranged in three systems, each containing staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The first system covers measures 100 to 109, with a 'dolce' marking appearing in measures 105-109. The second system covers measures 110 to 119, featuring 'cresc.' and 'smorz.' markings, and a 'pedal' instruction with a dashed line above the Violin I staff. The third system covers measures 120 to 129, with dynamic markings of 'p' and 'pp' in measures 121-122, and 'p' in measures 123-129. The key signature changes from one flat to no flats between measures 119 and 120.

Neste rondó, Haydn, simulando o estilo baixo, utiliza muitos efeitos que parecem ineptos, mas são, na realidade, muito agudos. Ele interrompe o fluxo (melódico e harmônico), com figuras

como a *circulatio*, a *dubitatio*²⁹² (dúvida quanto a direção tonal) e a tautofonia e com harmonias excêntricas (acorde napolitano, acordes homônimos). Todos estes procedimentos são maneiras particulares de corromper a linguagem simples do rondó. O reconhecimento da agudeza por trás da aparência simples e às vezes incoerente leva o ouvinte engenhoso ao riso.

O rondó do quarteto em si bemol maior, em oposição ao do quarteto em dó maior, que vimos acima, parece, à primeira vista, muito mais regular. A primeira parte do *ritornello* (exemplo 2.2.5), é completamente ordinária, exceto por dois *hyperbatons*²⁹³ no primeiro violino, nos compassos 5-6. Veremos adiante que estes *hyperbatons* não são tão insignificantes quanto parecem, e terão desdobramentos cômicos nas repetições do *ritornello*. A segunda parte, que se inicia no compasso 9, modula para a tonalidade da dominante, fá maior (compasso 13). Em seguida, Haydn, num movimento surpreendente, conduz a harmonia a um acorde de lá maior (mediante) no compasso 16. Este parece ser um acorde “errado” sobre a nota lá da melodia. Ele contraria o acorde esperado, fá maior, chamando a atenção do ouvinte. Rosen afirma, a respeito do acorde da medianta (lá maior) que ela tem função de dominante, sendo uma espécie de “dominante em quarto grau”, e exerce um aumento de tensão ou dissonância, no nível estrutural.²⁹⁴ Esta relação (de dominante) é longínqua, e auditivamente sua percepção só é facultada ao ouvido agudo. Haydn, ciente deste fato, insiste no enigma que propõe com a introdução desse acorde: reforça a passagem com uma *anaphora* (repetição dos compassos 17-20), na qual a *interrogatio*²⁹⁵ (o acorde de lá maior) é salientada por uma fermata (compasso 20). A questão só se resolve com a volta do acorde de fá maior, no compasso 24. O *ritornello* se encerra com a repetição da parte A’.

²⁹² Figura musical: progressão rítmica ou harmonicamente intencionalmente ambígua. In: BARTEL, D.. *Op. cit.*, p. 242-245

²⁹³ Figura musical: transferência de notas ou frases de seu lugar normal para uma região diferente. In: BARTEL, D.. *Op. cit.*, p. 301-303

²⁹⁴ Rosen descreve como “tonalidades com sustenidos próximas da dominante implicam um aumento de tensão (ou dissonância no nível estrutural)” In: ROSEN. Ch. *Op. cit.*, p. 27

²⁹⁵ Figura musical: uma interrogação musical representada de várias maneiras, por pausas, melodia ou frase ascendente ou por cadência frígia ou imperfeita. In: BARTEL, D. *Op. cit.*, p. 312-316

Ex. 2.2.5 - A6/P4 - IV. Presto

The musical score for Ex. 2.2.5 - A6/P4 - IV. Presto is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The score is divided into three systems. The first system shows a melodic line in Violin I and II, with Viola and Cello providing harmonic support. The second system is marked 'INTERROGATIO' and features a more active melodic line in Violin I, with Viola and Cello continuing the harmonic support. The third system shows a return to the initial melodic line in Violin I, with Viola and Cello providing harmonic support. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *f*, and articulation marks like accents and slurs.

A primeira parte do *couplet* que se segue (exemplo 2.2.6) apresenta uma mudança de caráter. Nela, o violoncelo inicia um solo *dolce*, mas ele se encerra repentinamente com um *noema*²⁹⁶, evitando que o ouvinte se deixe levar pela melodia do violoncelo. A segunda parte do *couplet* reduz o motivo principal ao *levare* e propõe um jogo lacônico de perguntas e respostas entre pares de instrumentos (compassos 45-52). Em seguida, o motivo *dolce* da primeira parte retorna. A falta de unidade e direção do *couplet* leva o ouvinte agudo ao riso.

²⁹⁶ Segundo Bartel, o *noema* pode ser usado como uma forma de exclamação. In: BARTEL, D.. *Op. cit.*, p. 339-342

A ponte para o *ritornello* (compassos 61-68) também tem caráter vacilante e acaba se dissolvendo com uma pausa. A retomada do fluxo, com a volta do *ritornello* diverte o ouvinte, após esta passagem, na qual a própria continuidade do movimento é posta em jogo.

Ex. 2.2.6 - A6/P4 - IV. Presto

The musical score for Ex. 2.2.6 - A6/P4 - IV. Presto is presented in three systems. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts. The third system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts. The score features various dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *dolce*. Performance instructions include *NOEMA*, *GRADATIO*, and *ABRUPTIO*. The score is written in 4/4 time and includes measures 40, 50, and 60.

No segundo *ritornello* (o exemplo 2.2.7 compara as primeiras vozes dos três *ritornelli*), Haydn varia o tema, substituindo as colcheias por grupos de semicolcheias em semitons, que dão ao *ritornello* um caráter mais jocoso. A *interrogatio* da segunda parte é enfatizada com um mordente inferior. O uso da variação neste *ritornello* diverte o ouvinte, pois, de acordo com as prescrições, o *ritornello*, que confere unidade ao rondó, deve ser sempre o mesmo, para que o tema não fique obscurecido.

O terceiro *ritornello* é ainda mais surpreendente, e joga com alterações de oitavas, exagerando os *hyperbatons* da primeira voz do primeiro *ritornello* (compassos 5-6). Como o ritmo permanece invariável, o ouvinte é levado ao riso com a imprevisibilidade do registro em que soará a próxima nota do tema.

Ex. 2.2.7 - A6/P4 - IV. Presto

The musical score is presented in four systems, each containing three staves labeled Ritornello I, Ritornello II, and Ritornello III. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Measure numbers are indicated at the end of certain staves: 80, 160, 90, 170, 100, 180, 110, and 190. The score illustrates complex melodic lines and rhythmic patterns across the different voices.

Haydn leva a forma do rondó a seus limites: varia o *ritornello*, no rondó do quarteto em si bemol maior, sem perder, com isto, a sensação de unidade estrutural evidenciada pela repetição do tema. Neste sentido, o rondó do quarteto em ré maior é ainda mais ousado. Nele, Haydn cria uma estrutura A – B – A' (variado) – B' (variação de B) – A''(variado), mista entre o rondó e o tema com variações.

As repetições do *ritornello* do quarteto em ré maior contém procedimentos típicos do gênero tema com variações no século XVIII. No segundo *ritornello*, Haydn substitui as colcheias do tema por tercinas. No terceiro, aplica variações de caráter rítmico, introduzindo pausas (*suspiraciones*) que compõem um jogo rítmico entre o primeiro violino e os outros instrumentos (o exemplo 2.2.8 compara, novamente, as primeiras vozes dos *ritornelli*)..Este procedimento é cômico, quando relacionado com as prescrições de clareza fornecidas pelo decoro do gênero rondó.

Ex. 2.2.8 - A5/P6 - IV. Finale Allegretto

The musical score for Ex. 2.2.8 - A5/P6 - IV. Finale Allegretto is presented in three systems. Each system contains three staves: Tema, Variação I, and Variação II. The music is in 2/4 time and D major. The Tema staff features a melody with eighth notes and rests. Variação I and II show more complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The score includes measure numbers 10, 50, 60, and 100.

O caráter mais melódico do 1º *couplet* (exemplo 2.2.9.a), em ré menor, é enfatizado pelo uso do violoncelo como voz principal (vimos que a parte de violoncelo destes quartetos, nas cartas de 1781, é qualificada como *concertante*, e não simplesmente *basso*, como no *op. 20*). Para realçar seu aspecto *dolce*, Haydn explora os efeitos que obtém com os cromatismos. O fim do *couplet* é agudo: um *parenthesis* (compassos 29-30) apresenta um jogo de perguntas e respostas entre os instrumentos agudos e graves, no qual os *glissandi* decorrentes das ligaduras entre *levar*

e primeiros tempos nos quatro instrumentos, dão um tom cômico a saltos patéticos, como a sétima diminuta (violino) e a sexta maior (viola). Este *parenthesis* surpreende o ouvinte, pois não parece ter nenhuma relação com o caráter simples e direto deste rondó.

O segundo *couplet* (exemplo 2.2.9.b) é semelhante ao primeiro, embora o acompanhamento da melodia do violoncelo seja ligeiramente diferente. No entanto, no *parenthesis* (compassos 77-78), a resposta das três vozes inferiores aos saltos patéticos (trítono e sexta menor) do primeiro violino – notas repetidas em *staccatto* – são triviais, e não patéticas. Se no primeiro *couplet* Haydn criou um efeito inadequadamente patético, aqui ele quebra novamente a expectativa do ouvinte, ao destruir o efeito alto do *parenthesis* - efeito que por sua vez já havia quebrado a expectativa baixa do rondó. Esta quebra de expectativas gera o prazer que estes trechos proporcionam ao ouvinte atento.

Ex. 2.2.9 - A5/P6 - IV. Finale Allegretto

Couplet I - 2.2.9a

Couplet II - 2.2.9b

Os procedimentos para finalizar os quartetos, sejam aqueles em forma rondó, sejam os movimentos com outras estruturas, contêm, nos seus encerramentos, procedimentos muito interessantes, que observaremos separadamente. Deles, o mais engenhoso é certamente do quarteto em mi bemol maior, cuja análise reservamos ao capítulo em que tratamos das agudezas de final.

O rondó, embora tenha uma estrutura menos rígida que o minueto, também é uma forma *baixa*, para a qual se prescreve concisão e clareza. Contrariando esta prescrição, observamos que Haydn utiliza muitos recursos engenhosos em seus rondós. Ele emprega figuras de reiteração (*circulatio*, tautofonia, *noema*), de intercalação (*parenthesis*), de dúvida (*dubitatio*, *interrogatio*) e de interrupção, que quebram o fluxo natural do discurso, desviando do estilo adequado para as formas baixas. Em alguns quartetos (si bemol maior e ré maior), Haydn combina, de maneira muito original, formas diferentes como o rondó e o tema com variações. Estes efeitos deleitam o ouvinte por sua originalidade e pela maneira com que deturpam a estrutura formal.

Estes desvios formais não permitem, no entanto, que a identidade da peça seja destruída. Nesse aspecto, o tratamento que Haydn dá aos rondós no *op.* 33 é análoga à que observamos com relação aos *scherzi* destes quartetos.

* * *

Vimos no capítulo II que a principal crítica que envolve o uso das peças baixas, como o *scherzo* (minueto) e o rondó na sonata é a falta de decoro resultante da mistura de gêneros, ou do tratamento inadequado ao estilo que se requer para estas peças. No caso das danças do *op.* 33, a falta de analogia entre o afeto baixo da dança e o tratamento engenhoso do discurso compõe um todo misto, que é visto muitas vezes, de modo negativo, como cômico. Alguns autores reconhecem a propensão dos minuetos de Haydn para o gerar o riso, mas consideram-na inadequada para o propósito da dança.

Num sistema que deixa de dar valor às prescrições do decoro, como o da Estética, os *scherzi* e rondós de Haydn passam a ganhar maior aceitação. Este fato, como vimos, tem conexão

com uma aceitação mais ampla das qualidades positivas do riso e com uma desvinculação entre as idéias de cômico e de decoro.

Na visão estética, o efeito do cômico deixa de ser apenas a edificação moral. Vale lembrar que Schlegel, em sua revisão da obra de Batteux, atribui duas funções ao cômico. A primeira relaciona-se com a edificação moral, e a segunda, que ele considera mais importante, é a de “conhecer o coração humano”, apontando de modo prazeroso as pequenas incongruências particulares de cada indivíduo. Podemos notar que as agudezas que Haydn aplica, nos *scherzi* e nos rondós do *op.* 33, cumprem perfeitamente a segunda função; as contravenções que estes procedimentos representam deixam entrever a leitura pessoal que ele faz das formas. Esta segunda compreensão não leva em conta o princípio moralizante que o decoro fornece à noção de cômico.

Com isso, vimos que é possível pensar na idéia do alto-cômico. Este é um gênero que apresenta incongruências sutis, cuja percepção fica reservada aos engenhos agudos. Este pensamento dá um significado mais profundo ao sentido que Schubart atribui ao verbo *scherzen*. Ao afirmar que este verbo se refere à percepção de aspectos risíveis em circunstâncias indiferentes ou mesmo opostas à disposição cômica, ele sugere que a habilidade para motejar [*scherzen*] é decorrente de agudeza de espírito, não só por parte do compositor como também do ouvinte, que pode eventualmente perceber procedimentos muito engenhosos, ocultos sob uma superfície aparente lisa e simples.

A substituição da denominação minueto por *scherzo*, nos *op.* 33, fornece uma pista sobre como Haydn concebeu os minuetos que utiliza nestes quartetos. Esta pista se estende também aos rondós, que, como vimos anteriormente, também são formas baixas. Nestas danças, a simplicidade da estrutura não parece dar espaço a associações longínquas. Assim, elas constituem espécies de situações opostas àquelas em que se espera o uso da linguagem engenhosa, como as que Schubart descreve para o gracejo [*scherzen*]. No entanto, um exame cuidadoso das peças baixas do *op.* 33 revela que elas são repletas de procedimentos agudos. O reconhecimento e o entendimento de muitas destas agudezas é sutil, e, aplicando-as, Haydn deixa claro que visa ao deleite de uma platéia seleta.

Nos quartetos *op.* 33, Haydn brinca [*scherzt*] com o ouvinte, divertindo-o e comprazendo-o com atitudes inesperadas, que, sem ferir o decoro, geram um prazer risível. A noção de alto-cômico permite a Haydn perverter as regras sem ser considerado inepto. Ela também permite que autores como Schilling, em 1835, definam o *scherzo* como “um jogo com a teoria”. Podemos observar este jogo também nos rondós desses quartetos.

Nas danças do *Gli Scherzi*, o efeito cômico é obtido no plano léxico (e não na relação de representação *res/verba*), pela inadequação entre a prescrição da dança e o tratamento que Haydn dá a ela. Estruturas rígidas, como o minueto e o rondó, são as mais adequadas para realizar e salientar este desvio. Nelas, Haydn mostra pouco interesse em explorar a relação entre a dança e o afeto que ela representa, e, por isso, pode produzir um tipo de cômico intrínseco à linguagem musical, que se diferencia muito do cômico produzido por compositores antes dele.

No método que Haydn utiliza para lidar com as formas rígidas, como a dança, o aspecto risível advém da idéia de que procedimentos pessoais dão novo sentido às regras que determinam a “dançabilidade” do movimento. A teoria passa a ser compreendida como um jogo de noções arbitrárias, que não são suficientes para abarcar as danças estilizadas nos quartetos *op.* 33. Assim, a idéia de cômico que estas danças suportam combina com o pensamento de Sulzer, que vê a comédia como “uma representação que diverte o ouvinte de maneira aprazível e instrutiva”, sem pretender um julgamento moral de procedimentos que contrariam regras absolutas. O riso *risível* causado pela surpresa do auditório, ao se deparar com atitudes inusitadas advém do prazer que o ouvinte obtém com a percepção de procedimentos agudos e originais, que se evidenciam nas danças.

Assim, Haydn se concentra, nestas danças, em pôr em evidência a própria estrutura, corrompendo-a, sem, no entanto, deixá-la irreconhecível, o que cancelaria o efeito cômico de seu artifício. Este procedimento revela a leitura original e humorística que Haydn faz de estruturas codificadas.

As *codas* dos *finales* de Haydn (entre eles os rondós) merecem atenção especial. Trataremos delas separadamente, adiante.

Nos quartetos *op.* 33, é interessante estabelecer uma comparação entre o tratamento que Haydn dispensa aos movimentos de estrutura rígida em forma de dança e o que ele dá às introduções e *finales* dos quartetos, cuja estrutura do discurso é muito flexível, como veremos a seguir.

2.3. AGUDEZAS DE INÍCIO E FIM DO DISCURSO

Ao tratar das formas rígidas, como o minueto e o rondó, vimos que Haydn tem grande domínio das estruturas, e é nisto que ele se fundamenta para dialogar com as convenções.

Resta verificar como Haydn desenvolve seu discurso quando essa estrutura formal está ausente. Para isso, escolhemos dois momentos em que se prescreve um estilo particularmente agudo, e para os quais as prescrições giram mais em torno do caráter do que especificamente da estrutura formal: as introduções e as *code* dos quartetos.

As introduções dos primeiros movimentos dos quartetos *op.* 33 contém procedimentos semelhantes aos das *codas* dos últimos movimentos. Veremos, a seguir, que estas duas partes do *dispositio* têm funções análogas, e que nelas prescreve-se um discurso agudo.

Com isso, uma observação cuidadosa dos *exordia* dos primeiros movimentos e das *perorationes* dos últimos movimentos poderá trazer informações a respeito de procedimentos engenhosos de Haydn em seus quartetos *op.* 33, que podem complementar nossa reflexão sobre o uso da agudeza nesta obra.

2.3.1. AGUDEZAS DE INÍCIO: INTRODUÇÕES E *CODE* DOS PRIMEIROS MOVIMENTOS

Os primeiros movimentos dos quartetos *op.* 33 são compostos na forma que Koch descreve em seu tratado como o *allegro* inicial da sinfonia²⁹⁷. Esta forma, muito utilizada na abertura das peças do gênero *sonata*, ganhou uma entidade própria no século XIX, sendo chamada pela primeira vez de *forma-sonata*, como é conhecida hoje, no tratado de composição de Bernhardt Marx. O primeiro autor a descrever esta estrutura, no entanto, foi Koch.²⁹⁸ Ela consiste, em essência, numa forma ternária ampliada A – B – A. Na sua estrutura mais simples, a parte A estabelece a tonalidade inicial, modulando a seguir para a tônica, a parte B(*confutatio*) contém um desenvolvimento de A, com modulações, e o retorno de A reestabelece firmemente a tonalidade principal.

Assim, observamos que, para Koch, a *introdução* e a *coda* do *allegro* inicial não são partes estruturais essenciais do discurso. No entanto, nos movimentos mais longos, elas são muito freqüentes, servindo para especificar e reforçar o caráter do movimento. Por isto, elas partes se relacionam intimamente com o aspecto patético do discurso e seu poder reside na capacidade de mover o ouvinte. Por isto, prescreve-se que o estilo desta parte do discurso seja agudo. Assim, o estudo das introduções e finais deverá contribuir para uma compreensão mais profunda a respeito procedimentos engenhosos em Haydn.

Na retórica clássica, devota-se muita atenção ao *exordium*, a introdução da narração. Aristóteles afirma que “a função mais necessária e própria do *exordium* é mostrar a finalidade por cuja causa se diz o discurso”,²⁹⁹ e Quintiliano diz que ele deve captar a benevolência do público,

²⁹⁷ KOCH, H. Ch. *Op. cit.*, VI,4,I,V, §100

²⁹⁸ cf. BONDS, M.E. *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 3

²⁹⁹ ARISTÓTELES. *Retórica*, III, 1415a5

para que este fique atento e aberto à mensagem que se seguirá.³⁰⁰ É principalmente nestes autores que Johann Mattheson se fundamenta, quando descreve o *exordium* do discurso musical. Em seu “Vollkommene Capellmeister” (1739) [“O Mestre de Capela Completo”], ele afirma, ecoando seus antecessores clássicos, que “o *exordium* é a introdução e início de uma melodia, em que ao mesmo tempo devem ser mostrados o sentido e a intenção da peça, para que os ouvintes sejam preparados e que a sua atenção seja estimulada (...). O *exordium* serve tanto para o retorno [do *confirmatio*]³⁰¹ quanto para o início e a finalização do movimento”³⁰²

É interessante observar que, para Mattheson, além de iniciar o discurso, propriamente dito, o *exordium* também sirva para preparar o retorno do tema (a confirmação da idéia principal) e para finalizar o movimento. No exemplo que ele fornece, uma ária de Benedetto Marcello, estas passagens são trechos instrumentais, que antecipam o tema vocal principal ou finalizam o movimento. Nos *allegros* iniciais de Koch, elas antecipam a parte A e seu retorno, cumprindo ainda uma função importante na conclusão do movimento.

Haydn, ciente da importância do início do discurso musical, tratou os *exordia* de seus quartetos de forma muito engenhosa, como veremos, a seguir, em alguns movimentos iniciais do *Gli Scherzi*.

O *exordium* do *vivace assai* quarteto em sol maior (exemplo 3.1.1) é o primeiro da série na ordem pensada por Haydn (edição Artaria) e pode por isto ser entendido, de certa maneira, como o *exordium* de toda a obra. Esta introdução, no entanto, é totalmente contrária à expectativa que esta primazia gera no ouvinte conhecedor das regras do discurso musical setecentista. Ela consiste numa cadência perfeita dominante-tônica, que tem a duração de dois compassos, na dinâmica *pianíssimo*. O único preenchimento desta estrutura mínima são as semicolcheias que ornamentam a primeira voz. No compasso 3 inicia-se a *narratio*. Este início é absolutamente surpreendente para o ouvinte que espera encontrar no *exordium* a representação de um afeto contido na melodia principal e na harmonia. Esta introdução, a mais curta de toda a obra, resume

³⁰⁰ QUINTILIANO, M. F. *Institutio Oratoria*. London: Harvard University Press, 1985, IV, 1

³⁰¹ As partes da oração musical são, para Mattheson, *exordium*, *propositio* (proposição da idéia principal), *narratio* (narração), *confutatio* (refutação), *confirmatio* (confirmação) e *peroratio* (epílogo). MATTHESON, J.. *Op. cit.* I, 14, 8-12

³⁰² Id. *Ibid.*, I, 14,7

a própria essência do discurso, condensando-o na fórmula mais fundamental da linguagem musical do século XVIII: a cadência V-I. A cadência perfeita também representa o fim da música, a chegada a um ponto de repouso. A ambigüidade implícita neste início será explorada em outros lugares deste movimento.

Esse *exordium* deixa de cumprir sua função retórica, já que neste procedimento lacônico não há tempo hábil para captar a benevolência do público. Além disso, a simples afirmação da tonalidade de sol maior ainda não evidencia “o sentido e a intenção” do discurso. Essa improporção pode ser entendida como indecorosa, mas, vista pelo lado positivo, a surpresa causada pela incongruência entre expectativa e prática gera o deleite do ouvinte agudo.

Ex. 3.1.1 - A1/P5 - I. Vivace Assai

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is for measures 183-184. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) and *f* (forte), with a *poco* marking indicating a gradual change. The Violin I part starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4. The Violin II part starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4. The Viola part starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4. The Cello part starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4. The score shows a dynamic shift from *pp* to *f* with a *poco* marking.

A repetição do *exordium* no compasso 183-184 (exemplo 3.1.2) tem seu efeito cômico vinculado à ponte que o antecede. Haydn explora a ambivalência do motivo inicial de maneira muito engenhosa. Após o término da *confutatio*, em mi menor (compasso 170), há uma ponte (compassos 170-182) que retorna para sol maior, a tonalidade principal do movimento. Nela, a textura se dilui, constituindo um jogo de perguntas e respostas entre violinos e viola/violoncelo em metro iâmbico ($\sim -$). Nesta passagem, Haydn põe em dúvida a direção tonal da peça, num movimento harmonicamente denso, que é incompatível com a prescrição de autores como Schubart para a tonalidade de sol maior³⁰³ e com o discurso simples deste *vivace*. Após a resolução em mi menor, a harmonia caminha para dominante secundária fá# menor com sétima

³⁰³ para Schubart, a tonalidade de sol maior é adequada para representar os movimentos delicados e calmos do coração. In: SCHUBART, C. F. D.. *Op. cit.*, p. 264

(ii7), e, em seguida, para sol maior com sétima (III7), que indica uma modulação, cuja direção, no entanto, não é bem definida: a proximidade com o fá# anterior sugere uma sexta italiana (que caminharia para a dominante fá# maior, seguido da tônica si menor); outra possibilidade plausível seria a resolução direta em dó maior. No entanto, Haydn mantém a solução em aberto. Ele aumenta o suspense com uma pausa no compasso seguinte. A seguir, numa passagem cromática com acordes diminutos, ele caminha por lá menor e interrompe a seção dissonante no acorde de ré maior com sétima (dominante de sol maior, a tonalidade principal da peça), no compasso 180. O suspense gerado por este acorde se estende à pausa dos dois compassos seguintes (181-182). A maneira como Haydn dá continuidade ao discurso é ainda mais surpreendente: ele resolve a dominante, apresentando a fórmula V-I do *exordium* (compassos 183-184), que funciona simultaneamente como resolução da harmonia do compasso 180 e como início da *confirmatio*. Com isso, o ouvinte se compraz com a dificuldade em definir com exatidão o ponto em que se inicia uma nova parte do discurso.

Ex. 3.1.2 - A1/P5 - I. Vivace Assai

The image displays a musical score for the first movement of a piece, specifically measures 170 through 190. The score is written for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. Measures 170-182 feature a dissonant section with a crescendo leading to a dominant chord at measure 180. Measures 183-184 show the resolution to the tonic. Measures 185-190 show a new section starting with a forte dynamic.

A *coda* deste movimento (compassos 290-305), que se inicia após uma cadência em sol maior (exemplo 3.1.3), contém ainda quatro resoluções consecutivas na mesma tonalidade; as primeiras duas fundadas na repetição do motivo do *exordium* na viola e no baixo, em textura polifônica, e as duas finais com a repetição do motivo inicial reduzido a sua essência, em *pp*,

primeiramente harmonizado, e, por fim, em uníssono, com a harmonia subentendida. A ênfase exagerada na apresentação do fim contrasta com o laconismo do início, e põe em dúvida a função de encerramento implícita no movimento dominante – tônica. Assim, Haydn deleita, pondo ante os olhos do ouvinte a própria essência do discurso tonal.

Ex. 3.1.3 - A1/P5 - I. Vivace Assai

The image displays a musical score for a quartet in G minor, measures 290 to 300. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Measures 290-299 are marked with a piano (*p*) dynamic. The second system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Measures 300-304 are marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The score is divided into five measures, with measure numbers 1, 2, 3, 4, and 5 indicated below the staves. The key signature is one flat (F major/G minor), and the time signature is 2/4.

Haydn também explora a relação dominante-tônica no *exordium* do *allegro moderato*, primeiro movimento do quarteto em si menor. No entanto, nesta introdução ele procede de maneira muito diferente do que no início do quarteto em sol maior. O quarteto em si menor é o mais engenhoso de todo o *op.* 33; este é um possível motivo pelo qual a casa Pleyel tenha optado por editá-lo como o primeiro da série. Esta inversão de ordem pode ter razões editoriais, evitando que o comprador, ao vê-los, reconhecesse imediatamente se tratar dos mesmos quartetos publicados pela casa Artaria, alguns anos antes. No entanto, a escolha (excessivamente óbvia) do *exordium* mais engenhoso para iniciar a série parece enfraquecer o sentido emblemático da cadência V-I, que abre a obra da maneira pensada por Haydn.

O *exordium* do primeiro movimento desse quarteto compreende os compassos 1 a 10 (exemplo 3.1.1). O trecho todo é um grande *dubitatio*, como veremos. Nas edições setecentistas,

a tonalidade inicial não vinha costumeiramente indicada no início da peça, como é comum hoje (na forma de título). A indicação da tonalidade enfraquece muito o efeito desta introdução que deleita o ouvinte por ser harmonicamente dúbia. Nesta análise, demonstramos como Haydn leva o ouvinte a interpretações incorretas de harmonias ambíguas, utilizando um arsenal retórico sofisticado para provocar sucessivos enganos no ouvinte discreto.

A primeira impressão a respeito da tonalidade deste quarteto, nos compassos 1-2, é de ré maior. Ela está fundamentada nas notas do acorde inicial e na seqüência harmônica destes compassos, que parece ser a seguinte: I (notas ré-fá#) – IV (notas sol-si) – ii (notas mi-sol). Esta impressão também é reforçada pela melodia simples (progressão ascendente), adequada ao caráter direto da tonalidade de ré maior. A conclusão esperada para esta seqüência (pelo ciclo das quintas), seria o acorde de lá maior(V), seguido de sua resolução, ré maior (I). No entanto, o aparecimento (imprevisto) do acorde de fá# maior com dupla *appoggiatura* 64-53 no compasso 2, começa a lançar dúvida sobre a direção tonal da peça. Nos compassos 3-4, a insistência no acorde de fá# maior parece evidenciar nesta harmonia uma função de dominante, que é enfatizada, nas três vozes superiores, pelo acréscimo da sétima e da nona e pela *anabasis*³⁰⁴ (movimento ascendente na entrada sucessiva das vozes) em metro iâmbico (^ -) homofônico. Na voz do violoncelo, ela é realçada pela reiteração da nota fá# (fundamental da dominante), numa variação do motivo inicial do violino. A harmonia dos compassos 3-4 chama atenção, ainda, pelo choque entre as notas lá (*appoggiatura* do violoncelo) e lá# (nas vozes superiores). Desse modo, o ouvinte começa a se dar conta do engano inicial, passando a entrever a tonalidade real da peça, si menor. Ela estava implícita desde o início do quarteto, embora de modo não evidente. Com isso, ele pode reinterpretar a progressão inicial, como III (ré-fá#)– vi (sol-si) – iv (mi-sol) - V64-53 (fá# maior com dupla *appoggiatura*). Voltando aos compassos 3-4, a longa expectativa na dominante não se resolve com uma cadência perfeita, mas com um engano, o sexto grau. Uma *aposiopesis*³⁰⁵, no compasso 5, chama atenção para o próximo acorde, em que a entrada sucessiva dos instrumentos, em metro iâmbico, suscita diferentes interpretações

³⁰⁴ Figura musical: passagem ascendente. In: BARTEL, D. *Op. cit.*, p. 179-180

³⁰⁵ Figura musical: silêncio em uma ou em todas as vozes de uma composição; pausa geral. In: BARTEL, D.. *Op. cit.*, p. 202-206

da harmonia: primeiramente, o sol (viola) e o si (segundo violino) parecem confirmar a harmonia anterior, sol maior. Por isso, a entrada da nota dó# (primeiro violino), ao invés do esperado ré, causa espanto. O acorde real, dó# menor com sétima (acorde de sétima secundário) é reafirmado com entrada da nota mi (violoncelo). No compasso 6, a dominante, fá# maior com dupla *appoggiatura* (V64-53), é apresentada novamente, sendo salientada pela sétima e pela nona e pela *anabasis*, nos compassos 7-8 (análogos aos compassos 3-4). Seguem-se a *aposiopesis* e a entrada individual dos instrumentos (compassos 9-10, análogos a 5-6), com novas surpresas harmônicas: após as notas mi (viola) e sol (violino 2), aparece, ao invés do si, esperado (iv), a nota dó, no primeiro violino, que define uma sexta napolitana (♭II6), muito mais patética que o acorde de sétima secundário dos compassos 5-6. Mais uma vez, segue-se a dominante com dupla *appoggiatura* (V 64-53), anunciando, pela terceira vez, a iminência da resolução em si menor. Após tantos enganos, a cadência perfeita, que aparece, *forte*, no compasso 11 e dá início, bruscamente, ao *narratio*, surge quase como uma surpresa, causando o riso do ouvinte.

Ex. 3.1.4 - A3/P1 - I. Allegro Moderato

The musical score is for a section titled "Ex. 3.1.4 - A3/P1 - I. Allegro Moderato". It consists of two systems of staves, each containing four parts: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo). There are also articulation marks like accents. The first system covers measures 1 through 8, and the second system covers measures 9 through 11. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Measure 10 in the second system has a "10" written above it, indicating a measure repeat or a specific count.

A incerteza harmônica permeia todo o movimento. Porém, o ponto no qual isto ocorre com maior intensidade é a passagem entre os compassos 59 e 71 (exemplo 3.1.5), que antecipa o retorno do tema. Este trecho é análogo ao *exordium* dos compassos 1 a 10, mas contém algumas diferenças: após chamar a atenção do ouvinte para o retorno da introdução, repetindo os compassos 1-8 (59-66), Haydn desenvolve o trecho correspondente ao compasso 7 (entrada sucessiva dos instrumentos em metro iâmbico, produzindo harmonias ambíguas) explorando as dissonâncias. Assim, ele caminha pela napolitana (II⁶), seguida do acorde de ré# diminuto com sétima diminuta (iiv₆⁷/iv) - um acorde de *ethos* ambíguo por suas diversas soluções possíveis - e chega à subdominante, mi menor (iv). Apresenta em seguida o acorde de mi# diminuto com sétima diminuta (iiv₆⁷/V), que caminha para a dominante (V), em seguida o acorde de sexta italiana (II[#]⁷ sem fundamental), uma espécie de dominante secundária que tem um sabor bastante exótico. Caminha novamente para a dominante (V) e reapresenta o acorde de sexta, agora com a nona agregada (sexta alemã, ii^o⁹ sem fundamental), que, como a sexta italiana, também caminha para a dominante. A figura rítmica reduz-se ao seu motivo básico, iâmbico (compassos 70-71), e termina com um *decrescendo*. Após uma pausa de meio compasso, o si menor retorna com seu acento forte no início do compasso, dando início à reexposição do tema principal. Nesse trecho, Haydn utiliza harmonias muito patéticas, como a sexta italiana e a sexta alemã, para realçar o efeito da *dubitat*io. Essa passagem é mais rica em incertezas harmônicas que a análoga, no início do movimento. Isto não é surpreendente, pois a repetição do mesmo recurso já teria menor força neste lugar. O caráter hesitante deste trecho traz consigo muitos procedimentos difíceis, e sua compreensão depende da agudeza do ouvinte, que pode se deleitar com o entendimento desta condução harmônica surpreendente e complexa.

Ex. 3.1.5 - A3/P1 - I. Allegro Moderato

The image displays a musical score for a quartet in G major, first movement, Allegro Moderato. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system covers measures 60 to 69, and the second system covers measures 70 to 79. The notation includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo), as well as articulation marks like accents and slurs. The Violin I part features a melodic line with many slurs and accents, while the other instruments provide harmonic support with chords and moving lines. The Cello part is particularly active in the lower register, often playing in octaves.

Nos trechos que observamos, referentes ao quarteto em si menor, Haydn utiliza alguns recursos muito engenhosos: ele engana o ouvinte a respeito da tonalidade, com uma progressão ambígua e, em seguida, retarda a resolução da tônica por onze compassos. Neles, ele oferece harmonias inusitadas, de efeito alto-cômico. Ele chama a atenção do público ao dialogar com elementos simples da linguagem musical, como a idéia de tonalidade (e o caráter associado a ela) e à idéia de tensão e relaxamento da cadência dominante-tônica, essência do discurso tonal.

O *exordium* do quarteto em si menor, embora estimule, certamente, a atenção do público, como prescreve Mattheson, também parece não corresponder a algumas das prescrições deste autor, como a de mostrar o “sentido e a intenção da peça”, embora as razões para isto sejam diferentes daquelas do quarteto em sol maior. No entanto, a falta de proporção entre as regras do *exordium* e os procedimentos de Haydn também capta a atenção do público, embora de maneira muito pouco convencional. Este fato sugere a existência de uma lógica diferente para justificá-lo, que pode ser notada também em outros quartetos da série.

O primeiro movimento do quarteto em si bemol maior também brinca com a idéia da cadência perfeita. No entanto, o tratamento que Haydn dá ao movimento dominante-tônica, no *exordium* deste *allegro moderato*, é muito diferente do que ele dá à cadência perfeita no início do quarteto em sol maior, que vimos acima.

Neste quarteto (exemplo 3.1.6), Haydn parte de um acorde de dominante com sétima em terceira inversão, a forma mais instável deste acorde, para resolvê-lo em seguida (James Webster afirma que este gesto surpreendente só será repetido muito depois por Beethoven, na abertura do *Prometheus*).³⁰⁶ A matéria deste *exordium* também é a própria cadência de si bemol maior. Porém, ao passo que, no quarteto em sol maior, ela é ouvida uma única vez, no quarteto em si bemol, o movimento V-I é repetido nada menos do que vinte vezes, nos treze compassos da introdução. No entanto, nestes compassos, ele nunca tem caráter firmemente conclusivo: algumas vezes a cadência ocorre na parte fraca do compasso, em outras, a tônica aparece na primeira inversão ou está precedida de *appoggiatura*, ou está no caminho para uma modulação que não se concretiza. A primeira cadência realmente conclusiva da peça só ocorre no encerramento do *exordium* (compasso 13), paradoxalmente, no violoncelo *solo*. Estas incongruências divertem o ouvinte agudo.

A *narratio* começa, analogamente ao *exordium*, com uma dissonância resolvida, fá# diminuto, que caminha para sol menor, tonalidade relativa. A instabilidade harmônica desta parte do discurso contrapõe-se à ênfase exagerada do início, e indica desproporção entre a matéria do *exordium* (o procedimento cadencial que define si bemol maior) e a volubilidade harmônica do *narratio*. Como nos quartetos anteriores, a lógica inerente a este início é muito individual e a percepção desta originalidade compraz o ouvinte atento.

³⁰⁶ WEBSTER, James. *Haydn's Farewell Symphony and the Idea of Classical Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 127

Ex. 3.1.6 - A6/P4 - I. Allegro Moderato

Na *coda* deste movimento (exemplo 3.1.7), a aparente repetição da introdução (compassos 85-86) é logo conectada à seção de metros anapestos (^ ^ ^), análoga aos compassos 11-13, que encerra o quarteto (compassos 87-89), fornecendo uma espécie de resumo do *exordium*. A repetição exagerada da cadência (seis vezes), associada à alternância entre *forte* e *piano*, deleitam o ouvinte, lançando dúvida sobre o momento exato do fim.

A ênfase excessiva e repetida na cadência, no *exordium* do quarteto em si bemol, é contrária à prescrição tradicional, a respeito da direção clara da melodia e do sentido e finalidade deste movimento. A dúvida com relação à posição exata do final diverte o ouvinte, questionando, como no quarteto em sol maior, a força conclusiva da cadência perfeita.

Ex. 3.1.7 - A6/P4 - I. Allegro Moderato

No quarteto em dó maior (exemplo 3.1.8), Haydn apresenta um início que Rosen define como “latência de movimento”.³⁰⁷ Nos compassos 1-3, ele consegue este efeito aliando o *Trommelbass* que, como já vimos anteriormente, é um recurso rítmico que gera tensão, ao uso da primeira inversão do acorde de tônica, que não produz uma impressão funcional clara. Além disso, Haydn confunde o ouvinte, apresentando três tentativas de início, como veremos.

No compasso 1, o tema, que só se inicia no segundo compasso, parece confirmar a impressão de que o compasso 1 seja uma continuação de uma melodia pré-existente, pressupondo haver existido um “começo antes do começo”. A “melodia” da voz superior é, na verdade, um grande sol ornamentado com uma *hyperbole*³⁰⁸ descendente de duas oitavas (compassos 2 a 6). Ela se cruza com a linha do baixo, um *arpeggio* ascendente de dó maior, da mesma extensão (lembre-se que o contraponto de Fux censura o cruzamento de vozes). A nota sol do primeiro violino, indicando as harmonias da dominante (reforçada pelas *appoggiature* fá#) e da tônica, sugere um movimento potencial, enquanto que o baixo confirma a tônica principal. A harmonia da dominante surge sempre que o baixo permite. Apesar do *arpeggio* do baixo, a harmonia de dó maior na posição fundamental ocorre sempre de maneira inconclusiva, no tempo fraco, ou acompanhada de retardo (si) na voz superior. Por isso, o começo é pouco assertivo. A passagem toda é transposta e repetida em ré menor, nos compassos 7-12. Em seguida, parece repetir-se pela terceira vez, em sol menor, mas conecta-se a uma cadência em dó maior (a primeira na peça que ocorre no tempo forte) que dá origem à *narratio*, num início nada claro. Estes enganos chamam a atenção do ouvinte agudo e o divertem.

³⁰⁷ ROSEN, Ch..Op. cit., p. 65

³⁰⁸ Figura musical: transgressão da tessitura (*ambitus*) de uma melodia (*modus*). In: BARTEL, D.. Op. cit., p. 303-305

Ex. 3.1.8 - A4/P3 - I. Allegro Moderato

The musical score for Ex. 3.1.8 - A4/P3 - I. Allegro Moderato is presented in two systems. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score features various dynamics (p, f, cresc., decresc.) and articulations (accents, slurs). The first system shows a complex interplay of textures, with Violin I and II playing melodic lines, Viola and Cello providing harmonic support. The second system continues this texture, with Violin I and II playing more active roles, and Viola and Cello providing a steady harmonic foundation.

Hans Keller comenta que este *exordium* foi inovador e teve influência ampla na história da composição, tendo se transformado, posteriormente, em uma convenção de início.³⁰⁹ A instabilidade harmônica anunciada pelo *exordium* não se encontra no *narratio*, e, numa escuta atenta, esta incongruência diverte o ouvinte.

O trecho análogo ao *exordium* inicial que antecipa o retorno ao tema principal (exemplo 3.1.9) também contém desvios engenhosos. À primeira vista, a passagem é análoga ao *exordium*, com os três inícios definidos pelo *Trommelbass* e pela melodia de notas longas seguidas por *arpeggi* no primeiro violino, cruzando com a linha ascendente do violoncelo. No entanto, a harmonia dos *Trommelbässe* não é estática como no início, e a percepção desta diferença sutil diverte o ouvinte atento. No primeiro *Trommelbass* (compassos 108-110), a harmonia caminha da tonalidade de mi menor, que encerra o *confutatio*, para a tonalidade principal, dó maior, passando pelo acorde invertido da dominante, sol maior com sétima. No “segundo início”, ao invés de ré menor, o *Trommelbass* está na dominante deste, lá maior; o acorde de ré menor só aparece no compasso 117, antes da entrada dos *arpeggi* no primeiro violino e no violoncelo. O “terceiro início”, ao invés de se conectar rapidamente à tonalidade de dó maior, deixa a confirmação da

³⁰⁹ KELLER, H.. *Op. cit.*, p. 73

tonalidade em suspenso, sem cadência conclusiva no tempo forte, até o compasso 138. Neste trecho, a agudeza harmônica que sublinha uma estrutura aparentemente idêntica ao início causa o riso do ouvinte agudo. Além disso, a falta de sincronia entre a entrada do Trommelbass (compasso 108) e a chegada à harmonia de dó maior (compasso 111) gera uma confusão com relação ao início exato da *confirmatio*.

Ex. 3.1.9 - A4/P3 - I. Allegro Moderato

The musical score for Ex. 3.1.9 - A4/P3 - I. Allegro Moderato, measures 110-120, is presented in four systems. Each system contains staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in common time (C) and features a crescendo from piano (p) to forte (f) across measures 110 to 120. The Violin I part has a melodic line with a crescendo. The Violin II, Viola, and Cello parts have rhythmic patterns. The Cello part has a crescendo from p to f. The Viola part has a crescendo from p to f. The Violin II part has a crescendo from p to f. The Violin I part has a crescendo from p to f. The Violin II part has a crescendo from p to f. The Viola part has a crescendo from p to f. The Cello part has a crescendo from p to f.

Na *peroratio* deste movimento, Haydn se aproveita de uma convenção típica do concerto (outra espécie do gênero sonata), na qual um longo trinado sobre a dominante marca o fim da cadência do solista e, com isto, o início do *peroratio*. Nesta passagem (assim como na rerepresentação do *exordium*, no compassos 108), a conclusão da cadência do violino (compasso 161), não coincide com uma resolução harmônica, mas com um acorde de ré maior com sétima (compasso 165), dominante individual do acorde que se segue, sol

maior, que, no entanto, vem com uma dupla *appoggiatura* 64, que só se resolve no compasso 165, e caminha, a seguir, para dó maior, no compasso final, 167. Nesta passagem, o ouvinte se deleita com a quebra de convenções. Haydn mantém a coerência do discurso, utilizando o material temático dos compassos iniciais, como o *Trommelbass* e a ornamentação da nota longa.

No início e no fim do quarteto em dó maior, Haydn põe em jogo a idéia de melodia enquanto procedimento que confere caráter ao discurso, demonstrando “a introdução e início de uma melodia”. Ele também desvincula os contornos melódico e harmônico de partes do *dispositio* que Mattheson relaciona ao *exordium*, como a *confirmatio* e a *peroratio*. Estes procedimentos não cumprem com as prescrições tradicionais, pois são demonstram “o sentido e a intenção da peça”.

As introduções dos quartetos *op.* 33 exibem procedimentos muito originais e diferentes entre si. Eles são muito eficazes, no sentido de captar a atenção do ouvinte, como prega Quintiliano. No entanto, isto não se faz pela maneira que Mattheson propõe, “mostrando o sentido e a intenção da peça”. A atenção do ouvinte é despertada pela originalidade dos inícios e por colocar em dúvida aspectos como a tonalidade, que encerra em si o próprio *ethos* da peça, (quarteto em si menor), a eficácia de procedimentos conclusivos, como a cadência perfeita (quarteto em sol menor), a firmeza e a direção harmônica e melódica (quarteto em si bemol maior, quarteto em dó maior, quarteto em si menor).

2.3.2. AGUDEZAS DE FIM: *CODE* DOS ÚLTIMOS MOVIMENTOS

A preocupação com o fim do discurso não é um fato isolado em Haydn: os tratados retóricos mais antigos já prescrevem alguns cuidados com encerramento da oração. Aristóteles, por exemplo, afirma que “o epílogo consiste em quatro pontos: inclinar o auditório a nosso favor e contra o adversário; amplificar e minimizar; excitar as paixões do ouvinte e fazer com que recorde”³¹⁰. Para Quintiliano, a *peroratio* é uma recapitulação final que deve resumir, de forma breve, os fatos narrados. Eles devem ser tratados com peso e dignidade, animados por reflexões aptas e diversificado por figuras adequadas.³¹¹ Johann Matheson afirma, no *Vollkommene Capellmeister*, que, na música, “a saída ou o término do discurso, mais do que em todas as outras partes, deve proporcionar um movimento especialmente enfático. Este movimento não se encontra apenas no decorrer ou na continuação da melodia, mas principalmente na *coda* [*Nachspiel*]”.³¹² Mattheson está em conformidade com as prescritivas clássicas, que recomendam, no início e no fim do discurso, estilo mais enfático, para aumentar seu poder de convencimento. Nos quartetos *op.* 33, Haydn reserva muitas surpresas para os finais dos últimos movimentos, como veremos a seguir.

Um dos epílogos mais notáveis de toda a produção de Haydn é o do rondó do quarteto em mi bemol, que lhe valeu no século XIX, na Inglaterra, o significativo epíteto “The Joke”. Ele mescla convenções incompatíveis, como a de fim e a de começo, confundindo-as ao utilizar para ambas as partes um único motivo ambíguo e obtendo, assim, um efeito cômico. Vimos que o deleite do público é a principal finalidade da agudeza [*Witz*], tal como compreendida no final do século XVIII. Para compreender melhor este final, é interessante comparar o *ritornello* à *coda* deste rondó (exemplo 3.2.1).

O motivo do inicial do *ritornello* (compassos 1-2) contém uma fórmula final, a cadência V-I, implícita. Este movimento não é perceptível à primeira vista, porque o tempo forte do compasso 2 apresenta a quinta do acorde de tônica (si bemol). A melodia só se encerra de fato com a nota fundamental (mi bemol) na parte fraca do compasso. Koch dá muita atenção à conclusão dos motivos [*Absätze*] em seu tratado, e diferencia três tipos principais de final: na fundamental, no terceiro e no quinto grau. Para ele, só a conclusão na fundamental tem caráter

³¹⁰ Aristóteles. *Retórica*. III, 19 (1419b10)

³¹¹ QUINTILIANO. *Op. cit.*, VI, I,2

³¹² MATTHESON, J.. *Op. cit.*, II,14,12

terminante; as outras duas sugerem continuidade melódica.³¹³ O motivo de Haydn, portanto, não transmite sensação melódica conclusiva, segundo Koch. No entanto, harmonicamente, ele está apto a cumprir a dupla função de início e fim do movimento. Isto será explorado por Haydn no final do rondó.

Ex. 3.2.1 - A2/P2 - IV. Finale Presto

A primeira parte do *ritornello* consta de quatro motivos de dois compassos, com estrutura rítmica semelhante (a pequena ligação de colcheias entre o terceiro e o quarto motivos, no compasso 6, é um recurso que visa apenas evitar a tautofonia). Na *coda* (compassos 153), os quatro motivos do tema aparecem desligados entre si; Haydn explora a independência entre eles, não imaginada no *ritornello* inicial, para chamar atenção para o fim de seu rondó. Com isto, cria um efeito cômico.

O início da *coda* (exemplo 3.2.2) é marcado por uma mudança abrupta de andamento, métrica e dinâmica (*adagio*, 2/4). Esta mudança de caráter contrasta com a fluência regular e despretensiosa do rondó. A seguir, o *ritornello* é reapresentado. No entanto, como seus motivos surgem desligados por pausas de dois compassos, a peça parece decompor-se, produzindo um efeito de estranhamento em relação à idéia de regularidade proposta pela simplicidade do rondó. A peça parece concluir-se no compasso 166, após a reapresentação do motivo final do *ritornello*. O silêncio subsequente de quatro compassos é suficiente para reforçar a sensação de final. No entanto, quando o ouvinte está convencido do fim da peça, Haydn reintroduz o motivo inicial, que, como vimos, também contém em si a idéia de fim proposta pela cadência V – I. O movimento se encerra, de fato, no compasso 172, após a apresentação do motivo inicial. No

³¹³ KOCH, H. Ch.. *Op. cit.*, II, 100

entanto, após o engano do compasso 166, o ouvinte não tem elementos para concluir se este fim é de fato definitivo, de modo que a peça termina num grande *dubitatio* que gera o deleite do ouvinte.

Neste rondó, Haydn obtém o efeito cômico ao explorar, na *coda*, a ambigüidade do motivo inicial, ao introduzir mudanças abruptas de métrica, andamento e dinâmica, e ao desintegrar o tema do *ritornello*. Todos estes procedimentos contrastam, de maneira jocosa, com a regularidade do resto do rondó. Neste movimento, a satisfação da expectativa do fim é de importância secundária, já que o que está sendo evidenciado é o próprio procedimento de fim e o aspecto *risível* de sua incerteza.

O rondó do quarteto em dó maior tem em comum com o *finale* do quarteto em mi bemol o fato de ambos terminarem de modo inesperado, com dinâmica *piano*. Vimos, ao tratar dos rondós, que o principal recurso que Haydn utiliza neste movimento é o de simular falta de arte. Estes artifícios continuam sendo válidos para a *coda*, que se inicia no compasso 147 com o motivo inicial do cuco, a terça descendente sol-mi, do *ritornello* (exemplo 3.2.3). O fato de Haydn estabelecer, com este motivo *baixo*, um diálogo entre pares de instrumentos utilizando técnicas de contraponto, imitação, inversão e diminuição, realça o tom cômico da *coda*, já que estes procedimentos altos não se harmonizam com o caráter do motivo.

A seguir, nos compassos 153-157, Haydn desenvolve o motivo de terça, produzindo um *circulatio* que se encaminha para o acorde de dó maior com sétima (V/IV). O suspense harmônico é ampliado pela fermata na pausa do compasso 156, e, a seguir, a harmonia caminha para a resolução em dó maior (compasso 162), que parece definitiva. No entanto, o movimento não se encerra aí: o motivo de terça menor é reapresentado, *piano*, não com as notas da quinta e terça sobre a fundamental, mas deformado, sobre a sétima e quinta do acorde de dominante, que se resolve na tônica (compassos 163-166); a seguir, o trecho todo é repetido em *pianissimo* (compassos 167-170). Estes dois ecos finais, cuja dinâmica vai diminuindo, têm poder muito menos conclusivo que o da cadência *forte* do compasso 162. Com isso, o movimento dá a impressão de ir se desmanchando aos poucos. Este procedimento contrasta com a prescrição

tradicional da *peroratio*, de delimitar claramente o fim do discurso, apresentando “um movimento especialmente enfático”.

Ex. 3.2.3 - A4/P3 - IV. Rondo Presto

The image displays a musical score for the fourth movement of a Rondo, marked 'Presto'. It covers measures 150 through 170. The score is arranged in two systems, each with four staves. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one flat (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 2/4. The first system (measures 150-160) features a complex, fast-paced melody in the Violins and Viola, with the Cello providing a rhythmic accompaniment. The second system (measures 160-170) continues the melodic development, with dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo) indicating changes in volume. The score concludes with a final measure in measure 170.

A *coda* do rondó do quarteto em si bemol maior (exemplo 3.2.4), como nos rondós que analisamos, também joga com possibilidades inusitadas, porém contidas no tema. Ele interrompe o *ritornello*, detendo-se no motivo que exibe um acorde de lá diminuto (compasso 196, análogo ao compasso 6) e explorando-o de várias maneiras: em primeiro lugar, Haydn insere um compasso de pausa, em seguida repete o motivo da harmonia diminuta. Após mais uma pausa de um compasso, ele apresenta o mesmo motivo, ampliado, em pianíssimo, e com o acorde diminuto acrescido da sétima (compassos 200-202). Após mais um compasso de pausa, repete apenas uma espécie de resumo deste motivo – o pé iâmbico (^ -). O trecho entre os compassos 200 e 204, em virtude da ampliação dos valores rítmicos, dá uma impressão de *adagio*, que amplia a tensão gerada pelo acorde diminuto. O fluxo rítmico, harmônico e melódico parece emperrar. A seguir, Haydn reinicia o tema, reduzido apenas a colcheias e em *pizzicato* e *piano*. Esta espécie de reapresentação simplificada do tema (compassos 206-214) é inusitada: o *pizzicato*, cuja

sonoridade faz os instrumentos se assemelharem ao som produzido pela guitarra, evoca imediatamente um ar popular, inadequado ao gênero *sonata*. Além disso, este fim, pouco enfático, é uma solução incompatível com a longa expectativa gerada pelos compassos 200-204. Por estas razões, o efeito é cômico e causa o deleite do ouvinte agudo. Ao mesmo tempo simples e original, este final é uma conclusão apropriada ao quarteto e a toda a série de quartetos, segundo a ordem imaginada por Haydn.

Ex. 3.2.4 - A6/P4 - IV. Presto

The musical score is for a piece in 2/4 time, marked 'Presto'. It consists of two systems of staves. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in the key of A major (one sharp). The first system ends with a 'CODA' marking above the first measure. The second system starts at measure 210 and ends with a 'Fine' marking. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

Os movimentos que não têm a forma rondó também apresentam finais interessantes. Deles, destaca-se a *coda* do último movimento (tema com variações) do quarteto em sol maior que se inicia com o fim das variações (exemplo 3.2.5).

Vimos, nas agudezas de início, que o quarteto em sol maior é o primeiro da série imaginada por Haydn, e que o *exordium* do primeiro movimento é a própria cadência perfeita. Nele, o compositor brinca com a idéia de fim implícita na cadência, e o utiliza na função de início. Na *coda* do último movimento, o fim do quarteto, a cadência também é matéria para agudezas. Neste trecho, Haydn põe em dúvida o poder de conclusão do movimento V-I. Ele

apresenta, nos vinte e um compassos da *coda*, sete cadências perfeitas em sol maior, enganando o ouvinte seis vezes antes de terminar definitivamente, como veremos a seguir

A primeira cadência, que inicia a *coda* (compasso 88), dá origem a um pedal *ostinato* no segundo violino, que é suporte de uma melodia exótica no primeiro violino, modalizada pela presença do dó sustenido. O trecho se encerra com uma segunda cadência (compasso 94), que marca simultaneamente o início do pedal *ostinato* (idêntico ao anterior do violino) no violoncelo. A melodia que se sobrepõe a este pedal surpreende o ouvinte, pois, embora seja ritmicamente semelhante à dos compassos 88-94, se detém sobre outro acorde, sol maior com sétima (V7/IV). A harmonia se resolve novamente em sol maior, pela terceira vez. Esta resolução, como a anterior, também dá origem à próxima continuação, um *noema* que se resolve numa quarta cadência de sol maior, no compasso 102. Esta resolução dá início, concomitantemente, à repetição do *noema* anterior, e Haydn segue para a quinta cadência em sol maior (compasso 104), que se repete, no compasso 105, em sua forma mais elementar, os compassos de dominante e tônica (V – I), em *pianissimo* (sexta cadência). Finalmente o movimento se encerra, pela sétima vez, *forte*, no compasso 106. Esta resolução é a definitiva.

O excesso de finais deste movimento questiona a eficácia da cadência perfeita, e põe em jogo a validade deste procedimento como finalizador do discurso, jogo que também está presente quando Haydn utiliza a cadência para iniciar o primeiro movimento.

Ex. 3.2.5 - A1/P5 - IV. Finale - Allegretto

The musical score is for a piece in 6/8 time, G major. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The first system (measures 87-92) shows the Violin I and II parts with eighth-note patterns, while the Viola and Cello provide harmonic support. The second system (measures 93-98) continues the melodic development in the Violins and adds more complex figures in the Viola and Cello. The third system (measures 99-104) concludes the excerpt with dynamic markings of *f*, *p*, and *pp* across the instruments.

A *coda* do *presto* do quarteto em si menor (exemplo 3.2.6) é semelhante à *coda* do movimento final do quarteto em sol maior, que acabamos de observar, embora nela, Haydn apresente “apenas” cinco finais. Após o terceiro, insere um parêntese com uma *interrogatio* (fermata sobre o acorde de mi# diminuto com sétima, viio/V). Vimos que o *exordium* deste minuetto também contém interrupções no fluxo, que se detém diversas vezes na dominante, sem resolvê-la. Assim, a *interrogatio* da *coda* remete diretamente às *interrogationes* do *exordium*, de modo que também é possível observar neste quarteto uma analogia entre o início e o fim da obra.

No quarteto em si menor (exemplo 3.2.6), como no quarteto em sol maior, alguns procedimentos de fim relacionam-se intimamente com os *exordia* dos primeiros movimentos. Neste aspecto, eles cumprem com a prescrição de Mattheson, que salienta a analogia entre início e fim do discurso. No entanto, no caso dos quartetos de Haydn, esta analogia não é temática, como seria de se esperar. Ela está fundamentada em um tipo de leitura que Haydn faz do discurso musical, que, negando a eficácia da cadência perfeita, é comum ao início e ao fim deste quarteto.

Ex. 3.2.6 - A3/P1 - IV. Presto

The musical score for Haydn's Quartet in A minor, Op. 50, No. 1, Fourth Movement (Presto) is presented in two systems. The first system, starting at measure 173, shows the Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts. The key signature is one sharp (F#). The tempo is Presto. The score includes various dynamics such as *p*, *f*, and *ff*. The second system, starting at measure 184, continues the quartet. It includes markings for *p dolce*, *mf*, *cresc.*, and *ff*. The piece concludes with a 'Fine' marking.

No *finale* do quarteto em ré maior (exemplo 3.2.7), Haydn procede de maneira oposta aos outros quartetos: ao invés de apresentar uma *coda*, ele apenas amplifica o antepenúltimo compasso do tema, inserindo uma pausa abrupta, para, em seguida, finalizar o rondó, de maneira seca e direta. Este final surpreende, ao contrário dos outros, pela brevidade do fim súbito.

Ex. 3.2.7 - A5/P6 - IV. Finale - Allegretto

Nas *codas* dos quartetos *op. 33*, Haydn chama atenção para o fim do discurso, deformando o tema com alterações de andamento e caráter (rondó do quarteto em mi bemol), de dinâmica (rondós dos quartetos em mi bemol, do maior, si bemol maior) e quebrando motivos com pausas, interrogações, repetições, ampliação rítmica. Há alguns fins exagerados (*finale* do quarteto em sol maior e *presto* do quarteto em si menor) e outros, nos quais o efeito do fim é enfraquecido (rondós dos quartetos em mi bemol, dó maior, si bemol maior) ou concluído diretamente, sem nenhum tipo de rodeio (*finale* do quarteto em ré maior). Podemos dizer que ele cumpre com as prescrições de Mattheson para a *coda*, que é a de enfatizar o discurso e mover o ouvinte. No entanto, a ênfase de Haydn não está relacionada com a matéria do discurso, em si (o afeto representado), mas com a própria convenção do fim. Este aspecto, que se poderia dizer *humorístico*, é característico dos finais de Haydn. Ele move o público, sendo engenhoso, e o deleita, sendo alto-cômico.

* * *

Nas introduções dos primeiros movimentos e nas *code* dos últimos movimentos dos quartetos *op. 33*, é possível notar que Haydn joga com as idéias de início e fim, colocando em evidência um elemento básico da música, a cadência perfeita, que ele corrompe de diversas maneiras. Em alguns casos, ele utiliza a sua repetição exaustiva, pondo em dúvida a força

conclusiva deste procedimento e a continuidade do discurso; em outros, ele atribui a essa fórmula final uma função de início, contestando assim a idéia de tensão-repouso associada a este movimento; em outros ainda ele atrasa sua resolução, explorando a tensão gerada por esta demora.

A cadência perfeita é uma espécie de unidade mínima do discurso, e representa a linguagem musical em vários níveis: aplicada em procedimentos locais, ela confirma a tonalidade principal ou a modulação. Além disso, ela se relaciona também com a idéia de tensão – relaxamento, na conexão entre as partes de um movimento. Num nível mais amplo, ela simboliza o próprio discurso, quando compreendido como um grande movimento de tensão e relaxamento.

A cadência perfeita ocupa uma posição emblemática quando é apresentada em sua forma mais suscinta, no *exordium* do primeiro quarteto da série imaginada por Haydn. Ela fornece, para o ouvinte engenhoso, a chave para a compreensão das agudezas de todo o *op.* 33: ela está na percepção de como Haydn distorce procedimentos essenciais do discurso, sem, no entanto, negá-los totalmente.

Vimos acima que nas introduções e *code* do discurso não há prescrição de forma, como as que autores como Koch determinam para as danças. No entanto, há regras que se referem à gramática do discurso e principalmente a seu caráter e intenção.

Comparando as prescrições de autores como Mattheson com os procedimentos de Haydn, pudemos notar, acima, uma falta de proporção com relação a alguns aspectos: em seus inícios, Haydn não mostra o “sentido e a intenção da peça” nem “prepara o ouvinte”, e, nos finais, ele não resume o discurso. Isto não acontece, pois nestas partes de seus quartetos ele não apresenta de forma enfática o afeto, matéria principal da música. Nas introduções e nos *finales* dos quartetos *op.* 33, Haydn se concentra no aspecto léxico do discurso: a distorção da cadência, unidade mínima do código musical, que resume em si toda a linguagem do século XVIII. Vistos sob esta ótica, as introduções e finais dos quartetos *op.* 33 podem ser entendidos como indecorosos, crítica que observamos nos escritos de autores setecentistas conservadores a respeito da música de Haydn.

Vimos que, nas danças, a rigidez estrutural serve de pano de fundo para que Haydn faça uma leitura pessoal das formas e jogue com a expectativa do ouvinte, fundamentada no conhecimento que este tem das estruturas. Podemos observar que há uma semelhança entre o tratamento engenhoso que Haydn dá às danças e as agudezas que ele aplica no início e fim de seus quartetos: ambas se fundamentam em um jogo com convenções estabelecidas para a léxis musical: no caso das danças, a estrutura formal, e no caso das agudezas de início e fim, a cadência perfeita.

Esse ponto de vista também se estende ao uso dos *truques* instrumentais, que, como vimos no início deste capítulo, também são procedimentos que se referem à lexis, sendo vituperadas pela falta de analogia com o afeto que deveria ser representado pela música.

Podemos, com isso, concluir que a agudeza de Haydn nos quartetos *op.* 33 é intrínseca ao discurso. Ao mostrar diferentes possibilidades de tratamento da linguagem musical, ele mostra que a relação entre a matéria e sua representação não é um elemento fundamental de seu discurso, e que nele, o aspecto principal é a maneira original que Haydn manipula a léxis.

Apesar da falta de preocupação com a representação dos afetos, Haydn cumpre a função final e mais importante prescrita para a introdução e para a *coda* do discurso: ele chama a atenção do ouvinte. Isso não se dá através da analogia entre matéria e representação, pela percepção da incongruência entre prescrições e usos da linguagem musical. [e interessante notar que, embora este procedimento suponha uma lógica diferente daquela prescrita por autores como Mattheson, ele cumpre com igual eficácia a função de captar a benevolência do ouvinte agudo.

Assim, de modo geral, nos quartetos *op.* 33, Haydn provoca o ouvinte capaz de entender as incongruências que apresenta no discurso. Ele trabalha com as expectativas geradas pela convenção, rompendo-as. Vimos anteriormente que esta percepção não se relaciona à idéia de decoro. Os procedimentos de Haydn proporcionam, assim, o deleite do ouvinte agudo, e, por isto, podem ser entendidos como alto-cômicos.

* * *

Ao observar os quartetos de cordas *op.* 33, notamos que os procedimentos técnicos, as estruturas de dança e a maneira de elaborar as introduções e *code* evidenciam uma grande variedade de aspectos específicos na concepção musical de Haydn. No entanto, há também semelhanças que se mantêm. Elas podem, por isso, ser consideradas como elementos próprios do discurso musical dessa obra.

Nos procedimentos técnicos, assim como no tratamento das danças e na utilização da agudeza nos inícios e fins dos movimentos externos dos quartetos, é possível notar que o principal artifício que Haydn aplica no *op.* 33 é o de distorcer as prescrições (sejam as regras do contraponto, a estrutura formal do discurso ou procedimentos essenciais da linguagem tonal, como a cadência), criando um discurso original.

Com isso, podemos compreender as implicações mais profundas do comentário de Johann Friedrich Reichardt, que, em 1782, ao comentar a primeira edição dos quartetos *op.* 33, diz que

“eles estão cheios do humor mais original e da agudeza mais vivaz e aprazível. Nunca houve um compositor com tanta peculiaridade e diversidade unido com tanta receptividade e popularidade como Haydn: e poucos compositores agradáveis e populares têm, ao mesmo tempo, um contraponto tão bom quanto Haydn, na maioria das vezes.”³¹⁴

Considerando que os quartetos são representativos do estilo maduro de Haydn, é plausível supor que a maneira que este autor trata o discurso musical nesses quartetos pode ser observada de forma geral em outras composições suas, constituindo uma característica própria de sua linguagem musical.

³¹⁴ "diese beide Werke sind voll der originällsten Laune, des lebhaftesten, angenehmsten Witzes. Es hat wohl nie ein Komponist so viel Eigenheit und Mannigfaltigkeit mit so viel Annehmlichkeit und Popularität verbunden als Haydn: und wenig angenehme und populäre Komponisten haben auch zugleich einen so guten Satz wie Haydn ihn die meiste Zeit hat.“ In: REICHARDT, J. F.. *Musikalisches Kunstmagazin*, 1782, p. 205

CONCLUSÃO

Finalizando este trabalho, é interessante notar alguns pontos de contato entre os procedimentos que observamos nos quartetos *op.* 33 e correntes teóricas que estavam em voga na Alemanha no final do século XVIII.

Segundo o pensamento retórico, as artes, entre elas a música, estão fundamentadas na idéia de imitação da natureza idealizada. Para pensadores como Mattheson, a música é análoga ao discurso verbal. Estes autores afirmam que a eficácia do discurso reside na analogia entre matéria [*res*], representação [*verbum*] e ocasião, conhecida retoricamente como *decoro*. A falta de proporção entre estes elementos - a distorção de uma harmonia desejável - gera o efeito cômico. Para os autores que vituperam as obras de Haydn, o gosto cômico em suas peças advém de falta de decoro, que se opera em dois aspectos diferentes: na falta de adequação entre afeto e representação e na inadequação da ocasião em que a música se faz representar.

Com relação ao primeiro aspecto, no século XVIII, autores como Sulzer e Batteux tenderam a desvincular a música do discurso verbal. Assim, passaram a aceitar a idéia de que a música era uma linguagem com substância própria, e não uma maneira de qualificar pateticamente a linguagem verbal. Assim, Batteux afirma que, enquanto o discurso é uma “língua convencionada” que permite aos indivíduos apresentar suas idéias, a música, diferentemente, é uma “linguagem natural” que exprime diretamente a natureza individual do ser humano. Quando propõe que “o discurso [verbal] é uma língua introduzida que os homens construíram para poder transmitir seus pensamentos com mais clareza” deixa nítidos os limites que ele considera *artificiais* na relação *res/verbum*. Enquanto isso, a música passa a ser encarada como “o dicionário da natureza individual”. Ela exprime diretamente as emoções subjetivas, que, segundo ele, não dependem de uma relação construída, mas da própria natureza humana. Na

inexistência de um afeto absoluto para ser representado, a analogia *res/verbum* proposta pelo decoro perde sua função.

Na música de Haydn também é possível observar que a harmonia *res/verbum* é posta em segundo plano. A agudeza, nos quartetos *op. 33*, não reside na aplicação de lugares-comuns rítmicos, melódicos e harmônicos visando à representação engenhosa de afetos idealizados. Nestes quartetos, Haydn afasta a atenção do ouvinte da correspondência entre o discurso musical e o afeto, a substância “convencionada” que a música representa.

Ele capta o ouvinte ao manipular princípios intrínsecos do discurso, distorcendo-os. Haydn não abandona totalmente a analogia *res/verbum*: podemos notar que ele se fundamenta nas convenções do afeto quando utiliza, por exemplo, a tonalidade de dó maior no rondó em que simula simplicidade, ou a de si menor em seu quarteto mais engenhoso. Contudo, este não é o aspecto principal de suas agudezas. Nos *Gli Scherzi*, o que diverte os ouvintes é a percepção de como ele quebra, engenhosamente, os princípios intrínsecos do discurso.

A perda de importância da harmonia *res/verbum* leva à discussão muito em voga no final do século XVIII sobre a finalidade das artes. Enquanto, no sistema retórico, as artes visam à edificação pela representação da natureza idealizada, para autores como Sulzer e Batteux, existe uma divisão entre as “artes úteis”, que têm uma finalidade concreta, e as “belas artes”, cuja finalidade é exclusivamente o prazer gerado pela percepção da Beleza. Estes autores negam a existência de uma finalidade extrínseca ao objeto, nas belas-artes. Para eles, a música deixa de se concentrar na edificação moral, passando a visar ao prazer gerado pela percepção do Belo na forma.

Nos quartetos *op. 33*, podemos notar que Haydn, de maneira semelhante ao comentário de Batteux sobre as belas artes, visa ao prazer do ouvinte, pela percepção de contravenções que se relacionam à estrutura de suas obras.

É possível notar que alguns procedimentos de Haydn também combinam com idéias inglesas muito discutidas na Alemanha no século XVIII, que originaram pensamento *estético*.

Vimos que Lord Kames, ao determinar as regras para o Belo, faz predominar aspectos que ele denomina *intrínsecos* ao objeto (como regularidade, simplicidade, uniformidade e proporção, ordem, movimento e grandeza) aos *extrínsecos* (como a adequação à matéria e à ocasião). Neste sentido, é possível dizer que a preocupação de Haydn com aspectos intrínsecos de suas composições está muito próxima do pensamento estético.

Idéias como a de Kames permitiram conceber o cômico como um desvio sem a conotação negativa implícita na negação da relação *res/verbum*. Para alguns autores, a percepção de elementos incongruentes em algum objeto leva a uma espécie de prazer que Lord Kames define como *risível*. Ele é semelhante ao prazer que Hutcheson tem em mente, quando afirma que o riso advém de uma “semelhança que reside unicamente no nome” e não na razão que ele representa. Sulzer confirma a opinião destes autores, quando afirma que “o riso *risível* advém de ações sensatas e virtuosas, de costumes naturais e de caracteres em que não há nada destoante ou errado”. Segundo essa visão, a edificação proposta pelo decoro é secundária em relação ao prazer gerado pela percepção da incongruência, nos objetos cômicos.

Vimos que, nos quartetos *op.* 33, o cômico também reside na incongruência entre as prescrições estruturais e o próprio discurso de Haydn. Procedendo exclusivamente dentro dos limites da léxis, torna-se possível, de maneira inédita, conceber uma idéia de cômico intrínseca ao discurso musical, sem referência a elementos externos.

Para compreender agudeza dos quartetos *op.* 33, é necessário comparar os procedimentos individuais de Haydn com as regras estruturais do contraponto e do estilo musical, que, são, assim, colocadas ante os olhos do ouvinte. Esta maneira de distorcer a linguagem evidencia um modo particular de trabalhar o discurso, e, nesse sentido, passa a mostrar a natureza individual do autor, ou seja, seu *humor*. Vimos anteriormente que, na conhecida definição de Congreve, o humor é “uma maneira singular e inevitável de fazer ou dizer algo, peculiar e natural a apenas um homem, pela qual seu discurso e ações distinguem-se daquelas de outros homens”. Na Alemanha, Junker diz, de maneira semelhante, que o caráter humorista [*launig*] “abre a alma, desenvolve tanto cada germe de pensamento que precisa ser dito e nos deixa, portanto, saber mais sobre a filosofia secreta do homem (do coração) do que qualquer outro”.

Podemos observar, nos quartetos *op.* 33, alguns procedimentos que violam as convenções do contraponto tradicional (como a dobra de oitavas) e do decoro (inserção de gêneros baixos). Eles passam, na nova chave, a ser compreendidos como procedimentos particulares que refletem a originalidade da produção de Haydn. Neles, a idéia de *humor* justifica o desrespeito a convenções “arbitrárias”.

Junker, em seu comentário sobre Haydn, diz que o juízo é distorcido pelo humor [*Laune*]. Assim, o humorista não vê nenhum objeto em sua forma verdadeira ou em sua proporção correta. Diz, ainda, que, por isso, o estado humorístico [*launig*] se aproxima do ridículo e serve para nos alegrar. De modo análogo, Haydn, nos quartetos *op.* 33, apresenta as incongruências *originais* de sua natureza humorística que comprazem o ouvinte. Podemos notar que a noção moderna de humor, como “capacidade de perceber e expressar comicidade”,³¹⁵ quando aplicada aos quartetos de Haydn, deixa de considerar um importante aspecto de sua obra: a originalidade que os ouvintes de sua época louvavam em seus procedimentos.

Neste sentido, Haydn se diferencia de outros compositores contemporâneos seus. É possível constatar que Mozart, em seus quartetos de cordas, gera freqüentemente o efeito patético. Os quartetos de Haydn, de maneira distinta, visam geralmente criar um prazer *risível*, através da quebra de convenções.

O segundo aspecto que a crítica setecentista a Haydn vituperava, qualificando como cômico, relaciona-se à adequação entre o discurso e a ocasião. Segundo autores como Mattheson, esta proporção determina o gênero do discurso. Vimos que nos discursos de câmara deve predominar um tipo de agudeza que deleite e eduque um público *discreto*.

No século XVIII, as incongruências risíveis da comédia passaram a representar, nos escritos de autores setecentistas como Sulzer, uma maneira de divertir o público, ajudando-o a “conhecer o coração humano”. De modo análogo, as agudezas propostas por Haydn em seus *Gli*

³¹⁵ HOUAISS, Antonio (org.). Humor. In: *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM

Scherzi passaram a ser descritas por autores contemporâneos a ele como incongruências que revelavam a natureza individual de Haydn, para deleite dos ouvintes. Este é um aspecto fundamental nos quartetos *op.* 33.

O enfraquecimento das implicações negativas do riso permitiu uma reavaliação da idéia de cômico. Alguns autores setecentistas, como Batteux, afirmam que a percepção de certos tipos de incongruência muito sutis é reservada apenas aos engenhos muito agudos. Estas incongruências constituem, para ele, o “alto-cômico”, que “só faz rir a razão”. Ele afirma que o alto cômico “é próprio da classe de cidadãos entre os quais predomina uma certa gravidade, emoções delicadas e diálogos temperados com fino sal, e entre os quais reina o tom da alta sociedade”. Esta idéia combina muito com a definição que Sulzer nos dá de *scherzen* [motejar]. Para Sulzer, como para Batteux, há um tipo de prazer risível que nasce da percepção de incongruências em objetos ou ocasiões inusitados, e é, portanto, alto.

Comparamos anteriormente o termo *scherzen*, de Sulzer, com *scherzo*, o termo que Haydn escolheu para seus minuetos. Vimos também que é possível observar procedimentos análogos, relacionados à idéia de motejo [*Scherz*] nos quartetos *op.* 33: neles, muitas vezes, as agudezas, por serem sutis, só são perceptíveis mediante a escuta atenta de ouvintes conhecedores. A maior parte dos procedimentos cômicos nestes quartetos não salta imediatamente à vista, e, por isso, o prazer que estas obras proporcionam tende a ser maior a cada escuta. Assim, estes quartetos se inserem na categoria do “alto-cômico”.

Haydn, nos quartetos *op.* 33, se serve da agudeza [*Witz*], como compreendida de forma geral no final do século XVIII: a percepção intuitiva e prazerosa de elementos incompatíveis, ordenados de forma *humorística*. Na época de Haydn, esta sensação passou a prevalecer sobre o juízo, fazendo com que a agudeza racional fosse vista como um excesso, sem o apelo sensorial do Belo. Alguns autores, como Michaelis, dissociaram estes elementos completamente, chegando a considerá-los como opostos. No entanto, vimos como Haydn logrou integrar estas qualidades de maneira harmoniosa nos seus quartetos de 1782. Por esta razão, a crítica de sua época podia afirmar que muitas obras deste compositor compraziam aos amadores a “beleza juvenil” e aos

conhecedores, ao “contrapontista cujo cabelo embranquecera sobre as partituras”, por possuir as duas propriedades.

Sulzer afirma que a agudeza só deve ser utilizada nos discursos que visam ao deleite, não sendo recomendável nos discursos em que “o coração só quer sentir” ou em que “o juízo só quer reconhecer e julgar”. Segundo ele, ainda, o prazer é a finalidade própria dos discursos médios. Podemos observar que esta também é a finalidade dos *Gli Scherzi*. No entanto, o entendimento da dimensão mais ampla do prazer gerado da agudeza de Haydn está reservado para poucos, conhecedores.

A maneira como os críticos se referem aos ouvintes da música *da moda* tem um fator em comum com a maneira como eles se referem, negativamente, ao humor, ao cômico e ao engenho: estes escritos condenam a diminuição da importância do ideal do decoro na compreensão e julgamento das artes, em detrimento de critérios que se relacionam à percepção sensorial da Beleza.

Embora Haydn deixe de se concentrar no aspecto do decoro que preconiza a harmonia *res/verbum*, ele opera dentro dos limites propostos pela relação entre discurso e ocasião, deleitando um público *urbano*. O aparecimento de novos parâmetros de julgamento artístico não desautoriza totalmente alguns critérios decorosos que fundamentam a produção de Haydn, como o que prega a adequação da matéria ao gênero e à ocasião. Como vimos, ele ainda tem uma função nestas obras. Neste sentido, é possível afirmar que Haydn realiza uma síntese entre o que podemos compreender como dois paradigmas – um retórico e outro estético - que se interceptam, antes da superação do primeiro, no século XIX.

A constatação de tantas semelhanças entre as teorias do século XVIII e a prática de Haydn levam a crer que imagens de Haydn que têm sido propagadas desde seus primeiros biógrafos, como Dies e Griesinger, nas quais o compositor é visto como um ser humano com pouco conhecimento e muito talento natural, possivelmente não correspondem à realidade e servem para retratar o ideal humano do início do século XIX, que valoriza as aptidões naturais em detrimento das adquiridas. A grande quantidade de livros teóricos pertencente à biblioteca de Haydn e uma

análise cuidadosa do *op.* 33 indicam que ele, ao contrário do que pregavam os primeiros biógrafos, tinha grande afinidade com o pensamento conceitual de sua época.

Podemos supor, com isso, que os procedimentos agudos de Haydn refletem uma maneira consciente e própria de abordar a linguagem musical, que, pode ser constatada em outras obras maduras do compositor.

Assim, esse trabalho aponta para a necessidade de se entender melhor as premissas setecentistas para o discurso musical puramente instrumental, com um estudo específico que pudesse determinar os limites exatos da noção de decoro na obra de compositores como Haydn, assim como a influência da própria retórica no pensamento musical do fim do século XVIII. Também pretende fornecer reeferências para que se encontrem na léxis as marcas características de compositores que, de certa forma, se relacionaram com o pensamento teórico compartilhado por Haydn ou com a música deste compositor; como, por exemplo, no Brasil, o compositor José Maurício Nunes Garcia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. FONTES MUSICAIS

HAYDN, Joseph. *Streichquartette op. 33*. Paris: Pleyel, 1809

HAYDN, Joseph. *Streichquartette op. 20 und op.33*. München: Henle, 1974 (Joseph Haydn Werke XII/3).

HAYDN, Joseph. *String Quartets op. 20 and 33*. New York: Dover, 1985

2. FONTES PRIMÁRIAS

2.1. LIVROS E ARTIGOS

AGRICOLA, Johann Friedrich . Six Symphonies a II Violons Haut-bois, ou flutes traversieres Cors de Chasse, Fagots, Violettes et Basses (Leipzig: Breitkopf, 1765).

In: *Allgemeine Deutsche Bibliothek*. Berlin und Stettin: Nicolai, 1766, p. 270-272

ANMERKUNGEN über den musikalischen Vortrag. In: *Wöchentliche Nachrichten an die Musik Betreffend*. Leipzig: im Verlag der Zeitungs-Expedition, n. 24, p. 167-170, 25 nov. 1766; n. 12, p. 89-118, 21 set. 1767

ANZEIGE und Beurtheilungen musikalischer Werke. In: *Musikalischer Almanach auf das*

- Jahr 1784*. Leipzig: Schwickert, 1784, p. 1-5
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Brasília:UNB, 1985
- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Madrid: Gredos, 1991
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Aesthetica*. (Frankfurt an der Oder, 1750).
Hildesheim: Georg Olms, 2001. (*fac-simile*)
- BATTEUX, Charles. *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*
(Leipzig, 1770) [*Les Beaux Arts Réduits en un même Principe*. Paris, 1746].
Hildesheim: Georg Olms, 1976 (*fac-simile*) (tradução de J. A. Schlegel)
- BLACKMORE, Richard. *Essay upon Wit*. Los Angeles: Augustan Reprint Society, 1946
- BERICHTIGUNG und Zusätze zu den musikalischen Almanachen auf die Jahre 1782,
1783, 1784. In: *Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen*
Gesellschaft für das Jahr 1791. Speier, n. 4, p. 25-32, 26. jan. 1791
- BEYTRAG zu einem musikalischen Wörterbuche. In: *Wöchentliche Nachrichten*
an die Musik Betreffend. Leipzig: im Verlag der Zeitungs-Expedition, n.32, p. 245-
249, 8. fev. 1768; n. 33, p. 253-259, 15 fev. 1768; n. 34, p. 281-284, 22 fev. 1769; n.
37, p. 285-291, 14 mar.1768; n. 39, p. 301-304, 27 mar. 1769; n. 40, p. 307-313, 3
abr. 1769, n. 41, p. 315-322, 10 abr. 1769; n. 42, p. 323-330, 17 abr. 1769; n. 44, p.
339-345, 1 mai. 1769; n. 45, p. 347-354, 8 mai. 1769; n. 46, p. 355-370, 15 mai.
1769
- BURKE, Edmund. *Uma investigação Filosófica sobre a Origem de nossas Idéias sobre o*
Sublime e o Belo (A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the
Sublime and the Beautiful, London, 1757; 1759). Campinas: Papirus, 1993
- BURNEY, Charles. *A General History of Music from the earliest Ages to the Present*
Period (London, 1776-79). New York: Dover, 1957
- _____. *Muzikale Reizen* (Groningen, 1786) [The Present State of Music in
Germany, the Netherlands and the United Provinces. London, 1773]. Antwerpen:
Hadewijch, 1991
- _____. *Tagebuch einer musikalischen Reise, Hamburg 1772/1773*. Bärenreiter,
Kassel, 2004. 2a. ed. 2003.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão (Il Libro del Corteggiano*. Mantova, 1567). São

- Paulo: Martins fontes, 1997
- CÍCERO, Marco Túlio. *Dos Deveres (De Officiis)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999
- CÍCERO, Marco Tulio. *El Orador*. Madrid: Alianza, 1991
- COOPER, Anthony Ashley (3rd Earl of Shaftesbury). *Sensus Communis; an Essay on the Freedom of Wit and Humour (1709)*. In: *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times (1711-14)*. Indianapolis: Liberty Fund, 2001
- CRAMER, Carl Friedrich (ed.). *Recenzionen, Anzeigen, Ankündigungen*. In: *Magazin der Musik*. Hamburg, v. 2, n. 1, p. 140-183, 24 jan. 1783; v. 2, n. 2, p. 239-262, 25 fev. 1783; v. 2, n. 3, p. 400-494, 4 abr. 1783
- DIES, Albert Christoph. *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn (Wien, 1810)*. Berlin: Henschel, 1976
- FORKEL, Johann Nicolaus. *Allgemeine Geschichte der Musik*. Leipzig: Schwickert, 1788
- GERBER, Ernst Ludwig. *Eine freundliche Vorstellung über gearbeitete Instrumentalmusik, besonders über Symphonien*. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, v. XV, p.457-463, 14. jul. 1813
- GERBER, Ernst Ludwig. *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Leipzig: [s.n.], 1790-92, 90-92
- GOTTSCHED, Johann Christoph. *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen (Leipzig, 1752)* Stuttgart: Horst Steinmetz, 1972 (1^a edição: 1730)
- _____. *Ausführliche Redekunst, nach Anleitung der Griechen und Römer, wie auch der neuern Ausländer; Geistlichen und weltlichen Rednern zu gut*. [Leipzig: Bernhardt Christoph Breitkopf, 1736]. Hildesheim: Georg Olms, [199-?]
- GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza Y Arte de Ingenio (Madrid, 1642)*. Madrid: Castalia, 1987
- GRIESINGER, Georg August. *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, n. 41, p. 641-649, 1 jul. 1809; n. 42, p. 657-668, 19 jul. 1809; n. 43, p. 673-681, 26 jul. 1809; n. 44, p. 689-699, 2 ago. 1809; n. 45, p. 705-713, 9 ago. 1809; n. 46, p. 721-733, 16 ago. 1809; n. 47, p. 737-748, 23 ago. 1809; n. 48, p. 776-781, 1 set. 1809
- HAYDN. In: *Das gelehrte Österreich*. Wien, v. 1, n. 3, p. 309, 1776
- HAYDN. In: *Museum Deutscher Gelehrten und Künstler in Kupfern und in schriftlichen Abrissen*. Breslau: [s.n.], 1801

- HAYDN. In: *Musikalische Korrespondenz der deutschen Filarmonischen Gesellschaft für das Jahr 1791*. Speier: in der Expedition dieser musikalischen Korrespondenz, 1791, p. 28
- HAYDN. In: *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782*. Alethinopel [Leipzig]: [Schwickert], 1782, p. 19-21
- HAYDN. In: *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1783*. Leipzig: Schwickert, 1783, p. 38-40
- HAYDN. In: *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1784*. Leipzig: Schwickert, 1784, p. 80-82
- HIPÓCRATES DE CÓS. *O Juramento e Outros Textos*. São Paulo: Candy, 2002 (tradução de D. Marino Silva)
- HOBBS, Thomas. *Leviathan*. London: Penguin, 1988
- HOMES, Henry (Lord Kames). *Elements of Criticism* (Edinburgh, 1761). Honolulu: University Press of the Pacific, 2002 (*fac-simile* da edição de 1840)
- _____. Wit. In: *Encyclopaedia Britannica. A Dictionary of the Arts and Sciences* (Edinburgh, 1768-1771). Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1968, p. 943-947 (*fac-simile*)
- HUTCHESON, Francis. An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue. In: *Two Treatises in which the Principles of the late Earl of Shaftesbury are explain'd and defended*, (London, 1725). London: Elibron, 2003
- [JUNKER, Karl Ludwig]. Haydn. In: *Portefeuille für Musikliebhaber*. Leipzig: Ostermesse, 1792, p.55-67. Publicado originalmente como *Zwanzig Componisten: eine Skizze*. Bern,1776
- [_____]. Dittersdorf. In: *Portefeuille für Musikliebhaber*. Leipzig: Ostermesse, 1792, p. 28-36. Publicado originalmente como *Zwanzig Componisten: eine Skizze*. Bern,1776]
- KANT, Immanuel. *Antropologie in pragmatischer Hinsicht*. Leipzig: Insel Verlag, 1921
- _____. Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: *Immanuel Kants Vermischte Schriften*. Leipzig: Insel Verlag, 1921, p.161-172
- KOCH, Heinrich Christoph. *Versuch einer Anleitung zur Composition* (Rudolstadt, 1782-

- 93). Hildesheim: Georg Olms, 1969 (*fac-simile*)
- _____. *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt, 1802). Kassel: Bärenreiter, 2001 (*fac-simile*)
- _____. Über den Modegeschmack der Tonkunst. In: *Journal der Tonkunst*. Erfurt: Georg Adam Keyser, v.1, , p. 63-121, 1795
- KORRESPONDENZ. Briefe an einen Freund über die Musik in Berlin. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, v.3, n. 9, p. 130-135, nov. 1800
- KRITISCHER Entwurf einer musikalischen Bibliothek. In: *Wöchentliche Nachrichten an die Musik Betreffend*. Leipzig: im Verlag der Zeitungs-Expedition, n. 1, p. 1-7, 4 jul. 1768; n. 2, p. 9-12, 11 jul. 1768; n. 3, p. 17-20, 18 jul. 1768; n. 4, p. 25-29, 25 jul. 1768; n. 5, p. 33-36, 1 ago. 1768; n. 7, p. 49-53, 15 ago 1768; n. 8, p. 57-63, 22 ago. 1768; n. 9, p. 65-68, 29 ago. 1768; n. 10, p. 73-77, 5 set. 1768; n. 11, p. 81-85, 12 set. 1768; n. 13, p. 97-99, 26 set. 1768; n. 14, p. 103-108, 3 out. 1768
- LOCKE, John. *Essay Concerning Human Understanding* (London, 1690). New York: Dover, 1959
- _____. Ensaio Acerca do Entendimento Humano. In: LOCKE, John. Carta Acerca da Tolerância; Segundo Tratado sobre o Governo; Ensaio Acerca do Entendimento Humano. São Paulo: Abril, 1983, p. 133-344. tradução: Anoar Aiex. (Coleção Pensadores)
- MATTHESON, JOHANN. *Kern Melodischer Wissenschaft* (Hamburg, 1737). Hildesheim: Georg Olms, 1990 (*fac-simile*)
- _____. *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739). Kassel: Bärenreiter, 1954 (*fac-simile*)
- _____. Das Neu-eröffnete Orchestre. In: MATTHESON, Johann. *Die Drei Orchestre-Schriften*. Laaber: Laaber Verlag, 2004
- MEIER, Georg Friedrich. *Thoughts on Jestin* (London, 1764) [*Gedancken von Scherzen*, Berlin, 1754]. Austin: University of Texas Press, 1947 (1ª edição: 1744)
- MICHAELIS, Christian Friedrich. Über das Humoristische oder Launige in der musikalischen Komposition. In: *Allgemeine Musikalisch Zeitung*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, n. 46, p. 726-730, 12 ago. 1807
- NICOLAI, Friedrich. *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*.

- Berlin und Stettin: [s.n.], 1783
- QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anleitung die Flöte Traversière zu Spielen* (Berlin, 1752). Leipzig, VEB, 1983 (*fac-simile*)
- QUINTILIANO, Marco Fabio. *Insitutio Oratoria*. London: Harvard University Press, 1985
- REICH, Willi (ed.). Wolfgang Amadeus Mozart. Briefe. Zürich: Manesse Verlag, 1948, p. 29
- REICHARDT, Johann Friedrich. *Briefe eines aufmerksam Reisenden die Musik betreffend*. Frankfurt und Leipzig: [s.n.] 1774-6
- _____. *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*. Amsterdam: im Kunst und Industrie-Comtoir, 1810
- _____. (ed.). Neue merkwürdige musikalische Werke. In: *Musikalisches Kunstmagazin*. Berlin: im Verlage des Verfassers, v. 1, n. 1-3, p. 205, 1782
- REZENSION. Elements of Criticism: Grundsätze der Critik, in drey Theilen, von Heinrich Home, Aus dem Englischen übersetzt, Erster Theil. In: NICOLAI, Friedrich (org.). *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Leipzig: Weisse, 1763, p. 230-240. Disponível em: <http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufkl>. Acesso em 1 jan 2004
- REZENSION. Konzert. Berlin, in der Stadt Paris. In: *Musikalisches Wochenblatt*. Berlin: in der neuen Berlinischen Musikhandlung, v.1, n. 10, p. 79, 1792
- REZENZION. Konzert. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig, n. 41, p. 666, out. 1823
- REZENSION. Konzerte in Leipzig. Neujahr bis Ostern. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, n. 31, p. 481-496, 27 abr. 1808
- REZENSION. III Quatuors pour deux Violons, Taille & Violoncelle, composés par J. Haydn. Oeuvre XXXII. In: *Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft für das Jahr 1790*. Speier: in der Expedition dieser musikalischen Korrespondenz, 1790, p. 75
- REZENSION. III Quatuors pour deux Violons, Taille & Violoncelle, composés par J. Haydn. Oeuvre 54. In: *Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen*

- Gesellschaft für das Jahr 1790*. Speier: in der Expedition dieser musikal. Korrespondenz, 1790, p. 83
- RECENSION: Six Symphonies a II Violon Haut-bois, ou flutes traversieres Cors de Chasse, *Fagots*, Violettes et Basses composées par Ferdinand Fischer. In: *Allgemeine Deutsche Bibliothek*. Berlin und Stettin, v.2, n.1, p. 270-272, 1766
- REZENSION. Tre sonate per il Clavicembalo o Forte-Piano con un Violino e Violoncello del Sigre. Giuseppe Haydn. In: *Musikalische Real-Zeitung*. Speier, v. 1, n. 36, p. 280-281, 9 set. 1789
- RIPA, Cesare. *Iconologia* (1618). Milano: Neri Pozza, 2000 (1ª edição 1593)
- SAN JUAN, Juan Harte de. *Examen de Ingenios para las Ciencias* (Baeza, 1594). Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946 (1ª edição: 1574)
- SCHUBART, Friedrich Daniel. *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (Wien, 1806). Leipzig: Philipp Reclam, 1971. 1ª edição: 1784
- _____. *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (Wien, 1806). Leipzig: Wolkenwanderer Verlag, 1924
- SPAZIER, Carl. Über Menuetten in Sinfonien. In: *Musikalisches Wochenblatt*. Berlin: in der neuen Berlinischen Musikhandlung, v.1, n. 12, p. 91-92, 1792
- STOCKHAUSEN, Johann Christian. *Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek, für den Liebhaber der Philosophie und der schönen Wissenschaften*. Berlin: Haude u. Spener. 1758
- SULZER, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetiswceher Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*. Leipzig: M. G. Weidemann, 1771-74
- SULZER, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* {Leipzig, 1771-74) Berlin: Digitale Bibliothek.de, 2002. 1 CD-ROM
- TESAURO, Emanuele. *Il Cannocchiale Aristotelico o sia Idea dell'arguta et Ingeniosa Elocutione que serve à tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica Esaminata co Principij del Divino Aristotele* (Torino, 1654). Savigliano: Editrice Artistica Piemontese, 2000 (*fac-simile*)
- _____. Tratado dos Ridículos. In: *Revista do IFAC*. Ouro Preto, n.4, p. 3-10, dez. 1997 (Tradução do capítulo de mesmo nome do *Il Cannocchiale Aristotelico* por

Gabriella Cipollini)

TRIENT, Pastor. Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* . Leipzig, n. 24, p. 406-410, 11 mar. 1801

TÜRK, Johann Georg. *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende* (Leipzig und Halle, 1789). Kassel: Bärenreiter, 1997 (*fac-simile*)

VERZEICHNISS der im Jahr 1766 in Italien aufgeführten Singspiele. In: *Wöchentliche Nachrichten an die Musik Betreffend*. Leipzig: im Verlag der Zeitungs-Expedition, n. 2, p. 13-16, 13 jul. 1767

WEBER, Daniel. Über komische Charakteristik und Karrikatur in praktischen Musikwerken. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* . Leipzig: Breitkopf & Härtel, n.9, p. 137-143, nov. 1800; n.10, p. 157-162, dez. 1800

WIEN. Von dem dermaligen Stat der kaiserlicher-königlicher Hof-und Kammermusik, wie auch einigen anderen hiesigen Vieruosen und Liebhabern. In: *Wöchentliche Nachrichten an die Musik Betreffend*. Leipzig: im Verlag der Zeitungs-Expedition, n. 13, p. 97-100, 23 set. 1766

2.2. PERIÓDICOS SETECENTISTAS

ALLGEMEINE DEUTSCHE BIBLIOTHEK. Berlin und Stettin: Friedrich Nicolai, 1765, 1796

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1798-1848

BIBLIOTHEK DER SCHÖNEN WISSENSCHAFTEN DUND ER FREYEN KÜNSTE. Leipzig. Weisse, 1.1757-12.1765

DAS GELEHRTE ÖSTERREICH. Wien, 1776

EUROPEAN MAGAZINE AND LONDON REVIEW. CONTAINING THE LITERATURE, HISTORY, POLITICS, ARTS, MANNERS & AMUSEMENTS OF THE AGE BY THE PHILOLOGICAL SOCIETY OF LONDON. London: Sewel Cornhill, 1782-1826 [1784]

HAMBURGISCHE UNTERHALTUNGEN. Hamburg: [s.n.], 1766,1770

JOURNAL DER TONKUNST. Erfurt: Georg Adam Keyser, 1795

MAGAZIN DER MUSIK. Hamburg: in der musikalischen Niederlage, 1783-1787

MUSIKALISCHER ALLMANACH AUF DAS JAHR 1782. Alethinopel[Leipzig]: im
Schwickertschen Verlag, 1782

MUSIKALISCHER ALLMANACH AUF DAS JAHR 1783. Alethinopel[Leipzig]: im
Schwickertschen Verlag, 1783

MUSIKALISCHER ALLMANACH AUF DAS JAHR 1784. Alethinopel[Leipzig]: im
Schwickertschen Verlag, 1784

MUSIKALISCHER ALMANACH. Berlin: Johann Friedrich Unger, 1796

MUSIKALISCHE REAL-ZEITUNG. Speier: Expedition der Zeitung, 1788-1790

MUSIKALISCHE KORRESPONDENZ DER TEUTSCHEN FILARMONISCHEN
GESELSCHAFT FÜR DAS JAHR 1790. Speier: in der Expedition dieser musikalischen
Korrespondenz, 1790

MUSIKALISCHES KUNSTMAGAZIN. Berlin: Reichardt, 1782,1791

PRESSBURGER ZEITUNG. Pressburg:Expedition der Zeitung, 1764-1784

WÖCHENTLICHE NACHRICHTEN AN DIE MUSIK BETREFFEND. Leipzig: im
Verlag der Zeitungs-expedition, 1767-1770

MUSIKALISCHE WOCHEBLATT/MUSIKALISCHE MONATSSCHRIFT.
STUDIEN FÜR TONKÜNSTLER UND MUSIKFREUNDE: EINE HISTORISCH-
KRITISCHE ZEITSCHRIFT MIT NEUN UND DREISSIG MUSIKSTÜCKEN
VON VERSCHIEDENEN MEISTERN. Berlin: neue Musikhandlung, 1791-1792

3. FONTES SECUNDÁRIAS

ABRAMS, Meyer H.. *The Mirror and the lamp: Romantic Theory and Critical Tradition*.
New York: Oxford University press, 1997

ALBERTI, Verena..*O Riso e o Risível na História do Pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar,
1999

- BADURA-SKODA, Eva. The Influence of the Viennese Popular Comedy on Haydn and Mozart. In: *Proceedings of the Royal Music Academy*. London, v. 100, p. 185-199, 1974
- BALLSTAEDT, Andreas. 'Humor' und 'Witz' in Joseph Haydns Musik. In: *Archiv für Musikwissenschaft*. Stuttgart, v. 50, n.3, p. 195-219. 1998
- BARTEL, Dietrich. *Handbuch der Figurenlehre*. München: Laaber, 1985
- _____. *Musica Poetica: Musical Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1998
- BARRET-AYRES, Reginald. *Joseph Haydn and the String Quartet*. London: Barrie & Jenkins, 1974
- BARTHA, Dénes. Thematic profile and character in the quartet-finales of Joseph Haydn". In: *Syntagma Musicologica*. Budapest, n.11, p. 35-62, 1969
- BAUMAN, Theodor. Courts and Municipalities in North Germany. In: ZASLAW, Neal (org.) *The Classical Era from the 1740's to the End of the 18th Century*. New Jersey: Prentice Hall, 1989, p. 240-267
- BLUME, Friedrich. Joseph Haydns künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, Frankfurt am Mainz, n. 38 (1931), p. 24-48
- BONDS, Marc Evans. Haydn, Laurence Sterne and the Origins of Musical Irony. In: *Journal of the American Musicological Society*. Chicago, n. 41, p. 57-91, 1991
- BONDS, Marc Evans. *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge: Harvard University Press, 1991
- BÖRNER, Wolfgang. Was eine Sache nicht im ersten Moment enthüllt: die Pariser Sinfonien von Joseph Haydn. In: *Musik und Gesellschaft*. Bonn, n. 32, p. 135-140, 1982
- BROYLES, Marc. Organic Form and the Binary Repeat. In: *Music Quarterly*. Oxford, n. 66, p. 339-60, 1980
- BROWN, A. Peter. e James T. Berkenstock. Joseph Haydn in Literature: a Bibliography. In: *Haydn-Studien*. München, v.e, n. 3-4, p. 173-352, 1973-1974
- BROWN, Clive. *Classical and Romantical Performance Practice 1750-1900*. New York:

- Oxford University Press, 1999
- CAMPIANU, Eva. Die Tänze der Haydn-Zeit. In: BADURA-SKODA, Eva (org.). *Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress, Wien Hofburg 5. – 12. September 1982*. 1982. München: Henle, 1986, p. 470-475
- COLE, Malcolm. The vogue of instrumental rondo in the late eighteenth century. In: *Journal of the American Musicological Society*. Chicago, n. 22, p. 425-55, 1969
- COLE, Malcolm. Rondos, proper and improper”. In: *Music and Letters*. Oxford, n. 51 p. 388-99, 1970
- CROCKER, Richard. *A History of Musical Style*. New York: Dover, 1966
- DANUSER, Hermann. Das Ende als Anfang. Ausblick von einer Schlussfigur bei Joseph Haydn. In: *Finscher Zeitschrift*. München, p. 818-827, 1995
- DEUTSCH, Walter. Volkstümliche Wirkungen in der Musik Joseph Haydns. In: *Musikerziehung*. Wien, n. 14, p. 88-92, 1960
- EDWARDS, George. ‚Papa Doc’s Recap Caper’: Haydn and Temporal Dislexia. In: *Haydn-Studies*. New York, p. 291-230, 1998
- EDWARDS, George. The nonsense of an ending: closure in Haydn’s string quartets. In: *Musical Quarterly*. Oxford, n. 75, p. 227-254, 1991
- EGGEBRECHT, Hans. Der Begriff des Komischen in der Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts. In: *Die Musikforschung*. Kassel, n. 4, p. 144-152, 1951
- FUHRMANN, Wolfgang. *Strategien des Witzes. Versuch über Haydn*. Dissertação de mestrado, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 1992
- FEDER, Georg. Haydn als Mensch und Musiker. In: *Österreichische Musikzeitung*. Wien, n. 27, p. 57-68, 1972
- FREUD, Sigmund. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Leipzig und Wien: Franz Deuticke, 1925. 1a edição: 1905
- GILBERT, Henry. Humor in Music. *Musical Quarterly*. Oxford, n. 12, p. 40-55, dez. 1926
- GOLDBERG, M. A. Wit and the imagination in eighteenth-century aesthetics. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 16, p. 503-9, 1957-58
- GOTTWALS, Vernon. *Haydn. Two Contemporary Portraits*. Madison, Milwaukee, and London: The University of Wisconsin Press, 1968
- GÜLKE, Peter. Nahezu ein Kant der Musik. In: *Musik-Konzepte*, 41 p. 67-73, 1985

- GRUHN, Wilfried. Wie heiter ist die Kunst? Semiologische Aspekte musikalischer Komik. In: *Österreichischer Musikzeitschrift*. Wien, v. 38, n. 12, p. 677-88, dez. 1983
- HABERLAND, Peter. *The Development of Comic Theory in Germany during the Eighteenth Century*. Göppingen: Alfred Kümmerle, 1971
- HANSEN, João Adolfo. Uma Arte Conceptista do Cômico: O ‘Tratado dos Ridículos’ de Emanuele Tesauro. In: TESAURO, Emanuele. *Tratado dos Ridículos*. Campinas: CEDAE, 1992 (capítulo homônimo de *Il Cannocchiale Aristotelico*, traduzido por Gabriela Cipollini)
- _____. O discreto. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das letras, 1998, p. 77-103
- _____. Barroco, Neobarroco e outras Ruínas. In: *Teresa – Revista de Literatura Brasileira da USP*. São Paulo, n. 2, p. 10-66, 2001
- HANSEN, J. A. e Alcir Pécora. *Glosario de Categorías do Século XVII*. São Paulo: [s.n.], 199 -? (material do Projeto Itaú Cultural – caixa de cultura – barroco)
- HOHENEMSER, Richard. Über Komik und Humor in der Musik. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*. Frankfurt am Mainz, n. 38, p. 65-83, 1917-18
- HÖRWARTNER, Maria. Joseph Haydn’s Library: An Attempt at a Literary-Historical Reconstruction. In: SISMAN, Elaine (org.) *Haydn and His World*. New Jersey: Princeton University Press, 1997, p. 395-461
- HOGWOOD, Christopher. In defense of the Minuet and Trio. In: *Early Music*. Oxford, p. 236-250, mai. 2002
- HOHENEMSER, Richard. Über Komik und Humor in der Musik. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*. Frankfurt am Mainz, n. 38, p. 65-83, 1917-1918
- HOSLER, Bellamy. *Changing Aesthetic Views of Instrumental Music in the 18th Century Germany*. Ann Arbour: Michigan University Research Press, 1981 (Tese de doutorado University of Wisconsin-Maddison, 1978)
- HOUAISS, Antonio (org.). *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM
- HÜBLER, Klaus. Zusetzen, wegschneiden, wagen: Anmerkungen zu einigen ‘Versuchen’ Joseph Haydns. In: METZGER, Heinz-Klaus und Rainer Riehm. *Musik-Konzepte*.

- München, n. 41. p. 24-46, jan.1985
- IMESON, Sylvia. Ridentem dicere verum: aspects of Haydn's Instrumental Style, c. 1768-1772. In: *Canadian University music Review*. Toronto, p. 50-67, jan. 1991
- IRWING, Howard. Haydn and Laurence Sterne: similarities in eighteenth-century literary and musical wit. In: *Current Musicology*. New York, n. 40, p. 34-49, 1985
- KELLER, Hans. *The great Haydn Quartets. Their interpretation*. New York: Georg Baziller, 1986
- KREYSIG, Walter Kurt. Das Menuett W. A. Mozarts unter dem Einfluss von F. J. Haydns 'gantz neue Art'. Zur Phrasenstruktur in den Menuetten der 'Haydn Quartette'. In: ANGERMÜLLER, Rudolph (org.). *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongress Salzburg 1991*. Kassel: Bärenreiter, 1992, p. 655-663
- KRONES, Hartmut. Das 'hohe Komische' bei Joseph Haydn. In: *Österreichische Musikzeitschrift*. Wien, n. 38, p. 2-8, 1983
- LANDON, Howard Chandler Robbins. *Haydn Chronicle and Works*. Bloomington, Indiana University press, 1994 (5 vols.). 1ª edição: 1978
- _____. 18th and 19th Century Newspaper Articles
Regarding Haydn and Contemporaries. In: *Haydn Yearbook*. London, v. 21, p. 77-88, 1997
- LARSEN, Jens Peter. Some observations on the development and Characteristics of Viena classical instrumental music. In: *Studia Musicologica*. Budapest. v.9, n. 1-2, p. 115-39, out. 1967
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Madrid: Gredos, 1991
- LEVY, Janet. Texture as a Sign in Classic and Early Romantic Music. In: *Journal of the American Musicological Society*. Chicago, v. 35, p. 482-531, 1982
- _____. Gesture, Form and Syntax in Haydn's Music. In: LARSEN, Jens Peter, Howard Serwer e James Webster (org.). *Haydn-Studies. Proceedings of the International Conference, Washington D.C., 1975*. New York: Norton, 1981, p. 355-362
- LICHTENHAHN, Ernst. Zur Instrumentenästhetik im frühen 19. Jahrhundert. In: *Basler Zeitschrift*. Basel: Amadeus, 1989, n. 2, p. 2-10
- LIPPS, Theodor. *Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung*.

- Leipzig: Leopold Voss, 1922 (1ª edição: 1898)
- LISSA, Zofia. Über das Komische in der Musik. In: *Aufsätze zur Musikaesthetik*. Berlin: Henschel, 1969
- LOWINSKY, Edward. Taste, Style and Ideology in 18th Century Music. In: WASSERMAN, Earl (org.). *Aspects of the 18th Century*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1969, p. 163-205
- LOWRY, Linda. *Humor in Instrumental Music: a discussion of musical affect, psychological concepts of humor and identification of musical humor..* Ann Arbour, Michigan: Xerox University Microfilms. (Tese de doutorado, Ohio State University, 1974)
- MEYER, Eve. The Viennese Divertimento. In: *Music Review*, n. 29, p. 165-171, 1968
- MOE, Orin, Jr. The implied Model in Classical Music. In: *Current Musicology*. New York, n. 23 p. 46-55, 1977
- _____. The significance of Haydn's op. 33. In: LARSEN, Jens Peter, Howard Serwer e James Webster (org.). *Haydn-Studies. Proceedings of the International Conference, Washington D.C., 1975*. New York: Norton, 1981, p. 445-450,
- MORROW, Mary Sue. *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977
- NEUBACHER, Jürgen. *Finis coronat opus: Untersuchungen zur Technik der Schlussgestaltung in der Instrumentalmusik Haydns, dargestellt am Beispiel der Streichquartette*. Tutzing: Hans Schneider, 1986
- OSSBERGER, Harald. Musikalischer Humor an Beispielen der Klaviermusik. In: *Österreichischer Musikzeitschrift*. Wien, n. 38, p. 696-701, 1983
- PAUL, Stephen Everett. *Wit, Comedy and Humor in the Instrumental Music of Franz Joseph Haydn*. Tese de doutorado, Cambridge University, 1980
- _____. *Comedy, Wit and Humor in Haydn's Instrumental Music*. In: LARSEN, Jens Peter, Howard Serwer e James Webster (org.). *Haydn-Studies. Proceedings of the International Conference, Washington D.C., 1975*. New York: Norton, 1981, p. 450-456

- PENKERT, Anton. Die musikalische Formung von Witz und Humor. In: *Kongress für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft Berlin, 7.-9. Oktober 1913*. Stuttgart: F.Enke, 1914, p. 482-489
- PERRY-CAMP, Jane. A Laugh a Minuet: Humor in Late Eighteenth-Century Music. In: *College Music Symposium*. Missoula, v. 19, n.2, out. 1979
- PALISCA, Claude. The genesis of Mattheson's style classification. In: BUELOW, Georg . (org.). *New Mattheson Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 409-423
- PANDI, Marianne & Franz Schmidt. Musik zur Zeit Haydns und Beethovens in der Pressburger Zeitung. In: *Haydn-Yearbook*. London, 8, p. 165-293, 1971
- PILSZINSKI, Jeanette. The Evolvement of the Humoral Doctrine. In: *Medical Times*. California, v. 92, p. 1009-1014, 1964
- RAAB, Armin. Haydn-Bibliographie 1991–2001. In: *Haydn-Studien*. München, v. 8, n. 2, p. 79-216, 2000
- RAVIZZA, Victor. Möglichkeiten des Komischen in der Musik. In: *Archiv für Musikwissenschaft*. Stuttgart, n. 31, p. 137-150, 1974
- RUSSELL, Tilden. 'Über das Komische in der Musik'. The Schütze-Stein Controversy. In: *The Journal of Musicology*. California, n. 4, p. 70-90, 1985-1986
- ROSEN, Charles. *Sonata forms*. New York: Norton, 1980
- ROSEN, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Viking Press, 1971
- ROSENBLUM, Sandra. *Performance Practices in Classical Piano Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1985
- SADIE, Stanley (ed.). Haydn. In: *Groves Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press: 1994
- SANDBERGER, Adolf. Zur Einbürgerung der Kunst Joseph Haydns in Deutschland. In: *Neues Beethoven-Jahrbuch*. Braunschweig, n. 6, p. 5-25, 1935
- SARAIVA, Antônio José. *O Discurso Engenhoso*. São Paulo: Perspectiva, 19 -??
- SCHMALLFELDT, Janet. Cadential Processes: the evaded cadence and the 'once more time' technique. In: *Journal of Musicological Research* 12, n. 1-2, p. 1-51, 1992

- SCHWARTING, Heino. Ungewöhnliche Reprisenintritte in Haydns späterer Instrumentalmusik. In: *Archiv für Musikwissenschaft*. Stuttgart, n. 17, p. 168-172, 1960
- SCHERING, Arnold. Künstler, Kenner und Liebhaber in der Musik im Zeitalter Haydns und Goethes. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, Frankfurt am Mainz, n. 38, p. 9-23, 1931
- SISMAN, Elaine. Haydn, Shakespeare and the Rules of Originality". In: _____ (org.). *Haydn and his World*. New Jersey: Princeton University Press, 1997, p. 3-56, 1997
- SOMFAI, Laszló. 'Learned Style' in two late Sting Quartet Movements of Haydn. In: *Syntagma Musicologicum*. Budapest, n. 28, p. 325-49, 1986
- _____. Vom Barock zur Klassik. In: *Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte*. Wien, n. 2, p. 64-72, 1972
- SPITZER, Michael. Haydn's String Quartets: The Finales of Haydn's Finales. In: *Haydn Society Journal*. London, n. 19 p. 23-33, 1999
- STEBLIN, Rita. *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. New York: University of Rochester Press, 1996. 1ª edição: 1981
- STEINBECK, Wolfram. *Das Menuett in der Instrumentalmusik Joseph Haydns*. München: Emil Katzbichler, 1973
- STROMMER, Roswitha. Die Rezeption der englischen Literatur im Lebensumkreis und zur Zeit Joseph Haydns. In: ZEMAN, Herbert (org.). *Joseph Hayn und die Literatur seiner Zeit. Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte*. Eisenstadt: n. 6, p. 123-155, 1976
- STILLE, Michael. Musikalische Narrenstreiche. In: *Musik und Bildung*. Frankfurt, n. 6, p. 3-9, 1991
- TAVE, Stuart. *The Amiable Humorist: a study in the comic theory and criticism of the 18th and early 19th Centuries*. Chicago: University of Chicago Press, 1960
- _____. Wit. In: BENTON, William (ed.). *Enciclopaedia Britannica*. Chicago: Enciclopaedia Britannica, Inc., 1968, p. 839-841
- THOMAS, Günther. Studien zu Haydn's Tanzmusik. In: *Haydn-Studien*. München, v. 3, n. 1, p. 5-28, 1973

- THOMAS, Günther. Haydns Tanzmusik. Zeitgebunden oder persönlich geprägt?. In: *Musica*, v. 36, n. 2, p. 140-147, 1982
- TRIER, Jost. *Der Deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes*. Heidelberg: Carl Winter, 1931 (Sammlung von Elementarbüchern der altgermanischen Dialekte, 2/31)
- UEDING, Gert e Bernd Steinbrink. *Grundriss der Rhetorik*. Stuttgart: Metzler, 1994
- VEIDL, Theodor. *Der musikalische Humor bei Beethoven*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1929
- WALTER, Horst. Haydn-Bibliographie 1973–1983. In: *Haydn Studien*. München, n. 5, v.4, p.205-293, 1985
- _____. Haydn-Bibliographie 1984–1990. In: *Haydn Studien*. München, v.6, n.3, p. 173-238, 1982
- _____. Zum Wiener Streichquartett der Jahre 1780 bis 1800. In: *Haydn-Studien*. München, v. 7, n.3/4, p. 289-314, fev. 1998
- WEBSTER, James. *Haydn's Farewell Symphony and the Idea of Classical Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991
- WHEELOCK, Gretchen. *Haydn's Ingenious Jestings with Art*. New York: Schirmer, 1992
- _____. Wit, Humor and the Instrumental Music of Joseph Haydn. Ann Arbor: University of Michigan Press. (Tese de doutorado em música, Yale University, 1979)
- WINKLER, Gerhard. Opus 33/2: zur Anatomie eines Schlusseffekts. In: *Haydn-Studien*. München, v. 6, n. 4, p. 288-297, 1984
- WINKLER, Klaus. Alter und Neuer Musikstil im Streit zwischen den Berlinern und Wienern zur Zeit der Frühklassik. In: *Die Musikforschung*, Kassel, n. 33, p. 37-45, 1980
- WIT. In: Merriam-Webster Third New International Dictionary. [S.l] Meriam-Webster Inc., 2002. 1 CD-ROM
- ZEMAN, Herbert. Joseph Haydns Begegnungen mit der Literatur seiner Zeit. Zur Einleitung. In: _____ (org.). *Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit. Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte*. Eisenstadt, n.6, p. 7-23, 1976

- PENKERT, Anton. Die musikalische Formung von Witz und Humor. In: *Kongress für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft Berlin, 7.-9. Oktober 1913*. Stuttgart: F.Enke, 1914, p. 482-489
- PERRY-CAMP, Jane. A Laugh a Minuet: Humor in Late Eighteenth-Century Music. In: *College Music Symposium*. Missoula, v. 19, n.2, out. 1979
- PALISCA, Claude. The genesis of Mattheson's style classification. In: BUELOW, Georg. (org.). *New Mattheson Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 409-423
- PANDI, Marianne & Franz Schmidt. Musik zur Zeit Haydns und Beethovens in der Pressburger Zeitung. In: *Haydn-Yearbook*. London, 8, p. 165-293, 1971
- PILSZINSKI, Jeanette. The Evolvement of the Humoral Doctrine. In: *Medical Times*. California, v. 92, p. 1009-1014, 1964
- RAAB, Armin. Haydn-Bibliographie 1991-2001. In: *Haydn-Studien*. München, v. 8, n. 2, p. 79-216, 2000
- RAVIZZA, Victor. Möglichkeiten des Komischen in der Musik. In: *Archiv für Musikwissenschaft*. Stuttgart, n. 31, p. 137-150, 1974
- RUSSELL, Tilden. 'Über das Komische in der Musik'. The Schütze-Stein Controversy. In: *The Journal of Musicology*. California, n. 4, p. 70-90, 1985-1986
- ROSEN, Charles. *Sonata forms*. New York: Norton, 1980
- ROSEN, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Viking Press, 1971
- ROSENBLUM, Sandra. *Performance Practices in Classical Piano Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1985
- SADIE, Stanley (ed.). Haydn. In: *Groves Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press: 1994
- SANDBERGER, Adolf. Zur Einbürgerung der Kunst Joseph Haydns in Deutschland. In: *Neues Beethoven-Jahrbuch*. Braunschweig, n. 6, p. 5-25, 1935
- SARAIVA, Antônio José. *O Discurso Engenhoso*. São Paulo: Perspectiva, 19 ??
- SCHMALLFELDT, Janet. Cadential Processes: the evaded cadence and the 'once more time' technique. In: *Journal of Musicological Research* 12, n. 1-2, p. 1-51, 1992

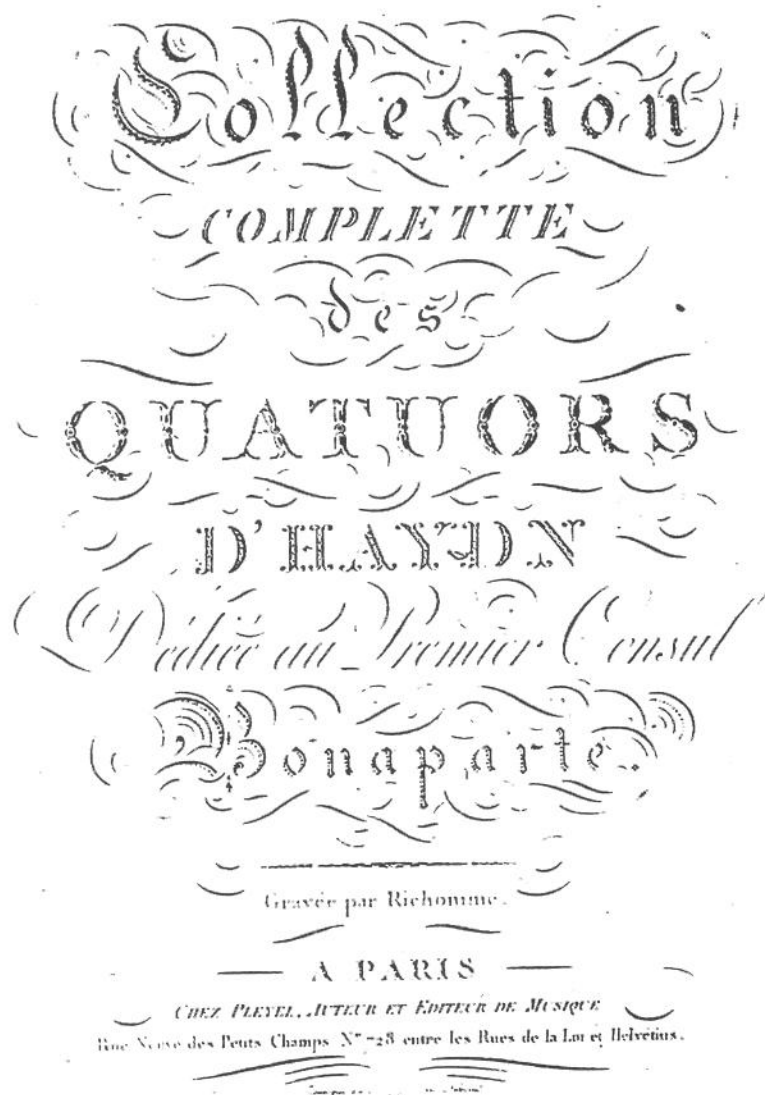
- SCHWARTING, Heino. Ungewöhnliche Repriseneintritte in Haydns späterer Instrumentalmusik. In: *Archiv für Musikwissenschaft*. Stuttgart, n. 17, p. 168-172, 1960
- SCHERING, Arnold. Künstler, Kenner und Liebhaber in der Musik im Zeitalter Haydns und Goethes. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, Frankfurt am Mainz, n. 38, p. 9-23, 1931
- SISMAN, Elaine. Haydn, Shakespeare and the Rules of Originality". In: _____ (org.). *Haydn and his World*. New Jersey: Princeton University Press, 1997, p. 3-56, 1997
- SOMFAI, Laszló. 'Learned Style' in two late String Quartet Movements of Haydn. In: *Syntagma Musicologicum*. Budapest, n. 28, p. 325-49, 1986
- _____. Vom Barock zur Klassik. In: *Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte*. Wien, n. 2, p. 64-72, 1972
- SPITZER, Michael. Haydn's String Quartets: The Finales of Haydn's Finales. In: *Haydn Society Journal*. London, n. 19 p. 23-33, 1999
- STEBLIN, Rita. *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. New York: University of Rochester Press, 1996. 1ª edição: 1981
- STEINBECK, Wolfram. *Das Menuett in der Instrumentalmusik Joseph Haydns*. München: Emil Katzsbichler, 1973
- STROMMER, Roswitha. Die Rezeption der englischen Literatur im Lebensumkreis und zur Zeit Joseph Haydns. In: ZEMAN, Herbert (org.). *Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit. Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte*. Eisenstadt: n. 6, p. 123-155, 1976
- STILLE, Michael. Musikalische Narrenstreiche. In: *Musik und Bildung*. Frankfurt, n. 6, p. 3-9, 1991
- TAVE, Stuart. *The Amiable Humorist: a study in the comic theory and criticism of the 18th and early 19th Centuries*. Chicago: University of Chicago Press, 1960
- _____. Wit. In: BENTON, William (ed.). *Enciclopedia Britannica*. Chicago: Enciclopedia Britannica, Inc., 1968, p. 839-841
- THOMAS, Günther. Studien zu Haydn's Tanzmusik. In: *Haydn-Studien*. München, v. 3, n. 1, p. 5-28, 1973

- THOMAS, Günther. Haydns Tanzmusik. Zeitgebunden oder persönlich geprägt?. In: *Musica*, v. 36, n. 2, p. 140-147, 1982
- TRIER, Jost. *Der Deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes*. Heidelberg: Carl Winter, 1931 (Sammlung von Elementarbüchern der altgermanischen Dialekte, 2/31)
- UEDING, Gert e Bernd Steinbrink. *Grundriss der Rhetorik*. Stuttgart: Metzler, 1994
- VEIDL, Theodor. *Der musikalische Humor bei Beethoven*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1929
- WALTER, Horst. Haydn-Bibliographie 1973–1983. In: *Haydn Studien*. München, n. 5, v.4, p.205-293, 1985
- _____. Haydn-Bibliographie 1984–1990. In: *Haydn Studien*. München, v.6, n.3, p. 173-238, 1982
- _____. Zum Wiener Streichquartett der Jahre 1780 bis 1800. In: *Haydn-Studien*. München, v. 7, n.3/4, p. 289-314, fev. 1998
- WEBSTER, James. *Haydn's Farewell Symphony and the Idea of Classical Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991
- WHEELLOCK, Gretchen. *Haydn's Ingenious Jesting with Art*. New York: Schirmer, 1992
- _____. Wit, Humor and the Instrumental Music of Joseph Haydn. Ann Arbor: University of Michigan Press. (Tese de doutorado em música, Yale University, 1979)
- WINKLER, Gerhard. Opus 33/2: zur Anatomie eines Schlusseffekts. In: *Haydn-Studien*. München, v. 6, n. 4, p. 288-297, 1984
- WINKLER, Klaus. Alter und Neuer Musikstil im Streit zwischen den Berlinern und Wienern zur Zeit der Frühklassik. In: *Die Musikforschung*, Kassel, n. 33, p. 37-45, 1980
- WIT. In: Merriam-Webster Third New International Dictionary. [S.l.] Meriam-Webster Inc., 2002. 1 CD-ROM
- ZEMAN, Herbert. Joseph Haydns Begegnungen mit der Literatur seiner Zeit. Zur Einleitung. In: _____ (org.). *Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit. Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte*. Eisenstadt, n.6, p. 7-23, 1976

ANEXO

QUARTETOS DE CORDAS OP. 33

PARTITURA



Frontispício da primeira edição dos quartetos completos de Haydn
(Pleyel, 1809)

Quartet No.37

Allegro moderato I. Joseph Haydn, Op.33, No.1
1732-1809

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

20

30

mezza voce

40

E. E. 1265

F E 1265

Musical score for "The Rose Tree" in 3/4 time, featuring three vocal parts (Soprano, Alto, Bass) and piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system includes measures 1 through 6, with dynamics such as *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *crec.* (crescendo). The second system includes measures 7 through 12, with dynamics like *f* (forte), *p*, and *pp* (pianissimo). The score concludes with a final measure marked *f*.

Σ Ε 1265

11.

Scherzando Allegro

10

20

The image shows a page of a musical score for a piano piece. The title 'Scherzando Allegro' is centered at the top. The page contains measures 11 through 20. The music is written for four staves: two for the right hand (treble and alto clefs) and two for the left hand (bass and tenor clefs). The key signature has one sharp (F#). The tempo and mood are indicated by 'Scherzando Allegro'. Measure numbers 10, 11, and 20 are placed above the first, second, and fourth systems of music respectively. Dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) are used throughout the score. The notation includes various note values, rests, and slurs.

EE 1263

60

p *sf* *mf* *sf* *mf* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *p dolce* *p*

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. Each system contains three staves: a vocal line (soprano), a piano line, and a cello/bass line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), and *p dolce* (piano dolce). The tempo is marked 'Allegretto' at the beginning. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the vocal line. The score ends with a double bar line and the number '60'.

R. 2. 1265

10

20

30

40

50

60

70

80

90

100

110

120

130

140

150

160

170

180

190

200

210

220

230

240

250

260

270

280

290

300

310

320

330

340

350

360

370

380

390

400

410

420

430

440

450

460

470

480

490

500

510

520

530

540

550

560

570

580

590

600

610

620

630

640

650

660

670

680

690

700

710

720

730

740

750

760

770

780

790

800

810

820

830

840

850

860

870

880

890

900

910

920

930

940

950

960

970

980

990

1000

1010

1020

1030

1040

1050

1060

1070

1080

1090

1100

1110

1120

1130

1140

1150

1160

1170

1180

1190

1200

1210

1220

1230

1240

1250

1260

1270

1280

1290

1300

1310

1320

1330

1340

1350

1360

1370

1380

1390

1400

1410

1420

1430

1440

1450

1460

1470

1480

1490

1500

1510

1520

1530

1540

1550

1560

1570

1580

1590

1600

1610

1620

1630

1640

1650

1660

1670

1680

1690

1700

1710

1720

1730

1740

1750

1760

1770

1780

1790

1800

1810

1820

1830

1840

1850

1860

1870

1880

1890

1900

1910

1920

1930

1940

1950

1960

1970

1980

1990

2000

2010

2020

2030

2040

2050

2060

2070

2080

2090

2100

2110

2120

2130

2140

2150

2160

2170

2180

2190

2200

2210

2220

2230

2240

2250

2260

2270

2280

2290

2300

2310

2320

2330

2340

2350

2360

2370

2380

2390

2400

2410

2420

2430

2440

2450

2460

2470

2480

2490

2500

2510

2520

2530

2540

2550

2560

2570

2580

2590

2600

2610

2620

2630

2640

2650

2660

2670

2680

2690

2700

2710

2720

2730

2740

2750

2760

2770

2780

2790

2800

2810

2820

2830

2840

2850

2860

2870

2880

2890

2900

2910

2920

2930

2940

2950

2960

2970

2980

2990

3000

3010

3020

3030

3040

3050

3060

3070

3080

3090

3100

3110

3120

3130

3140

3150

3160

3170

3180

3190

3200

3210

3220

3230

3240

3250

3260

3270

3280

3290

3300

3310

3320

3330

3340

3350

3360

3370

3380

3390

3400

3410

3420

3430

3440

3450

3460

3470

3480

3490

3500

3510

3520

3530

3540

3550

3560

3570

3580

3590

3600

3610

3620

3630

3640

3650

3660

3670

3680

3690

3700

3710

3720

3730

3740

3750

3760

3770

3780

3790

3800

3810

3820

3830

3840

3850

3860

3870

3880

3890

3900

3910

3920

3930

3940

3950

3960

3970

3980

3990

4000

4010

4020

4030

4040

4050

4060

4070

4080

4090

4100

4110

4120

4130

4140

4150

4160

4170

4180

4190

E E 1365

The image displays a musical score for a piece titled "Presto" by Franz Liszt. The score is written for piano (p) and violin (v). It consists of three systems of staves. The first system includes a piano part (p) and a violin part (v). The second system continues the piano part (p) and the violin part (v). The third system includes a piano part (p) and a violin part (v). The score is marked with various dynamics, including *cresc. f*, *p*, *p dolce*, and *sempre*. The tempo is indicated as "Presto". The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 2/4. The score is numbered "IV" at the bottom.

Z. Z. 1265

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on three systems of three staves each. The first system is marked with a '70' above the first staff. The second system is marked with a '50' above the first staff. The third system is marked with a '60' above the first staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The handwriting is in ink on aged, slightly stained paper.

EE 1265

60

70

80

В. П. 1245

80

90

100

110

В. П. 1245

120

130

140

В. П. 1245

120

130

140

150

160

В. П. 1245

1

1732-1809

Violino I

Violino I

Viele

Violoncello

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree." The score is written for four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is in common time, with a tempo marking of "Moderato." The score is divided into three systems. The first system contains measures 1 through 8. The second system contains measures 9 through 16, with a measure rest of 10 measures indicated above the Soprano staff. The third system contains measures 17 through 24, with a measure rest of 7 measures indicated above the Soprano staff. The lyrics are written below the Bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte).

Ernest Entenhausen Ltd. London, England

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on four systems of three staves each. The first system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music is written in a cursive, handwritten style. The second system has a measure number '40' written above the treble staff. The third system has a measure number '41' written above the treble staff. The fourth system has a measure number '42' written above the treble staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

E.E. 1152

50

60

W. 1152

5

70

71

6

80

W. 1152

Scherzo
Allegro

II

90

91

W. 1152

30

Fine

Trio

50

K R 1152

60

III

Largo sostenuto

dolce

10

dolce

pp

Scherzo D. C. al Fine

10

20

30

f

ff

dim.

dim.

dim.

dim.

K R 1152

11

20

30

f

ff

dim.

dim.

dim.

dim.

K R 1152

60

70

80

90

100

110

120

130

140

150

160

170

180

190

200

B. E. 1152

Finale
Presto

IV

10

20

30

40

50

60

70

80

90

100

110

120

130

140

150

160

170

180

190

200

B. E. 1152

30

40

50

60

70

80

90

100

110

120

130

140

150

160

170

180

190

200

60

70

80

90

100

110

120

130

140

150

160

170

180

190

200

80

100

110

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Adagio

150

Presto

1

150

G.P.

G.P.

1

3

170

G.P.

G.P.

pp

pp

Fine

120

staccato

staccato sempre

130

140

150

pp

pp

pp

pp

Quartet N° 39

I

Allegro moderato

Jos. Haydn, Op. 33 N° 3
1792-1800

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

10

20

2



E.E. 1152



E.E. 1153

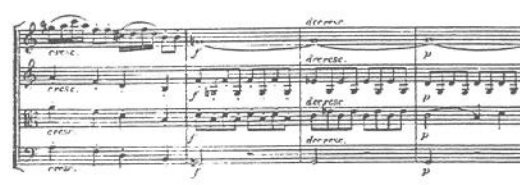
40

3



E.E. 1157

5



E.E. 1157

6

130

110

E.E. 1151

7

130

110

E.E. 1153

8

140

120

E.E. 1155

9

100

120

II

Scherzando, Allegretto

E.E. 1153

MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE

MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE

MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE

MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE

E. E. 115*

MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE

Di Copal Fine

III

MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE

MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE

MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE

E. E. 115*

MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE

MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE

MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE

MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE

E. E. 115*

MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE

MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE

MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE

MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE
MECCA RICE

E. E. 115*

14

50

60

E.E. 1152

15

70

60

E.E. 1153

16

30

Rondo, Presto

IV

10

E.E. 1154

17

20

30

E.E. 1155

18

40

50

60

E.E. 1151

19

70

80

90

100

E.E. 1152

20

110

120

130

E.E. 1153

21

140

150

160

E.E. 1154

Violine I

Measures 145-150. The score shows a series of eighth and sixteenth notes, with a crescendo marking at measure 148.

Violine I

Measures 151-156. The score continues with eighth and sixteenth notes, featuring a crescendo marking at measure 154.

Violine I

Measures 157-162. The score shows a continuation of the melodic line with eighth and sixteenth notes.

Violine I

Measures 163-170. The score includes a crescendo marking at measure 166 and a piano marking at measure 169.

W. K. 1152

Violine I

Measures 171-176. The score shows a continuation of the melodic line with eighth and sixteenth notes.

Violine I

Measures 177-182. The score includes a piano marking at measure 180.

Violine I

Measures 183-188. The score includes a crescendo marking at measure 186.

Violine I

Measures 189-194. The score includes a piano marking at measure 192.

OP. 33, NO. 4, IN B-FLAT MAJOR

Allegro moderato I

Violine I

Measures 1-6. The score shows the beginning of the piece with a forte marking at measure 1.

Violine I

Measures 7-12. The score continues with a forte marking at measure 7.

Violine I

Measures 13-18. The score includes a forte marking at measure 13.

Violine I

Measures 19-24. The score includes a piano marking at measure 19 and a poco f marking at measure 23.

Violine I

Measures 25-30. The score includes a piano marking at measure 25.

Violine I

Measures 31-36. The score includes a piano marking at measure 31.

Violine I

Measures 37-42. The score includes a piano marking at measure 37.

Violine I

Measures 43-48. The score includes a piano marking at measure 43.

First system of musical notation, measures 1-49. The score is written for piano and features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Second system of musical notation, measures 50-69. The score continues with complex rhythmic patterns. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Third system of musical notation, measures 70-89. The score continues with complex rhythmic patterns. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The word *dim* (diminuendo) is used in measures 70-79.

Scherzo
Allegretto

Fourth system of musical notation, measures 1-39. The score is for a Scherzo in Allegretto tempo. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The word *dim* (diminuendo) is used in measures 1-9.

Minore

Fifth system of musical notation, measures 1-39. The score is for a Minore section. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The word *dim* (diminuendo) is used in measures 1-9.

40

D.C. Fine

III

Largo

10

40

20

30

50

60

IV

Presto

First system of the musical score, measures 1-9. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Presto'. Dynamics include *mf* and *ff*.

Second system of the musical score, measures 10-19. The melody continues with various rhythmic patterns and dynamics.

Third system of the musical score, measures 20-29. The piece transitions into a more complex texture with multiple voices and instruments.

Fourth system of the musical score, measures 30-39. The music continues with a steady rhythm and dynamic range.

Fifth system of the musical score, measures 70-79. The tempo remains 'Presto' as the piece progresses.

Sixth system of the musical score, measures 80-89. The music features intricate melodic lines and harmonic support.

Seventh system of the musical score, measures 90-99. The piece continues with a consistent tempo and dynamic level.

Eighth system of the musical score, measures 100-109. The music builds towards the end of the section.

Ninth system of the musical score, measures 40-49. The tempo is marked 'Presto'. Dynamics include *ff* and *alleg*.

Tenth system of the musical score, measures 50-59. The music continues with a steady rhythm and dynamic range.

Eleventh system of the musical score, measures 60-69. The piece transitions into a more complex texture with multiple voices and instruments.

Twelfth system of the musical score, measures 70-79. The tempo remains 'Presto' as the piece progresses.

Thirteenth system of the musical score, measures 80-89. The music features intricate melodic lines and harmonic support.

Fourteenth system of the musical score, measures 90-99. The piece continues with a consistent tempo and dynamic level.

Fifteenth system of the musical score, measures 100-109. The music builds towards the end of the section.

Sixteenth system of the musical score, measures 120-129. The piece concludes with a final flourish.

First system of the musical score, measures 120-129. It features a piano introduction with a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Second system of the musical score, measures 130-139. The piano introduction continues with similar rhythmic patterns.

Third system of the musical score, measures 140-149. The piano introduction continues.

Fourth system of the musical score, measures 150-159. The piano introduction continues.

Fifth system of the musical score, measures 160-169. The piano introduction continues.

Sixth system of the musical score, measures 170-179. The piano introduction continues.

Seventh system of the musical score, measures 180-189. The piano introduction continues.

Eighth system of the musical score, measures 190-199. The piano introduction continues.

Ninth system of the musical score, measures 200-209. The piano introduction continues.

Tenth system of the musical score, measures 210-219. The piano introduction continues.

Eleventh system of the musical score, measures 220-229. The piano introduction continues.

Twelfth system of the musical score, measures 230-239. The piano introduction continues.

OP. 33, NO. 5, IN G MAJOR

I

Vivace assai

Thirteenth system of the musical score, measures 240-249. It marks the beginning of the first movement, 'Vivace assai', with a key signature change to G major.

Fourteenth system of the musical score, measures 250-259. The first movement continues.

Fifteenth system of the musical score, measures 260-269. The first movement continues.

Sixteenth system of the musical score, measures 270-279. The first movement continues.

First system of the musical score, measures 1-19. It features a piano introduction with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.

Second system of the musical score, measures 20-39. The texture continues with the piano accompaniment and the right-hand melody.

Third system of the musical score, measures 40-49. The word *dolce* is written above the right-hand staff, indicating a change in articulation or mood.

Fourth system of the musical score, measures 50-59. The word *dolce* is written below the left-hand staff.

Fifth system of the musical score, measures 60-69. The word *dolce* is written above the right-hand staff.

Sixth system of the musical score, measures 70-79. The word *dolce* is written below the left-hand staff.

Seventh system of the musical score, measures 80-89. The word *dolce* is written above the right-hand staff.

Eighth system of the musical score, measures 90-99. The word *dolce* is written below the left-hand staff.

Ninth system of the musical score, measures 100-109. The word *dolce* is written above the right-hand staff.

Tenth system of the musical score, measures 110-119. The word *dolce* is written below the left-hand staff.

Eleventh system of the musical score, measures 120-129. The word *dolce* is written above the right-hand staff.

Twelfth system of the musical score, measures 130-139. The word *dolce* is written below the left-hand staff.

Thirteenth system of the musical score, measures 140-149. The word *dolce* is written above the right-hand staff.

Fourteenth system of the musical score, measures 150-159. The word *dolce* is written below the left-hand staff.

Fifteenth system of the musical score, measures 160-169. The word *dolce* is written above the right-hand staff.

Sixteenth system of the musical score, measures 170-179. The word *dolce* is written below the left-hand staff.

160

170

180

190

220

230

240

250

200

210

260

270

280

290

300

Largo
Cantabile

II

ad lib.

30

30

40

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Second system of musical notation, continuing the piece with various articulations and dynamics.

Third system of musical notation, marked with a measure number of 30.

Fourth system of musical notation, marked with a measure number of 37.

Fifth system of musical notation, marked with a measure number of 40.

Sixth system of musical notation, labeled "Trio" and marked with a measure number of 50.

Seventh system of musical notation, continuing the Trio section.

Eighth system of musical notation, marked with a measure number of 60 and ending with "Scherzo D. C. al Fine".

III

Scherzo
Allegro

Ninth system of musical notation for the Scherzo section.

Tenth system of musical notation, marked with a measure number of 10.

Eleventh system of musical notation, marked with a measure number of 20.

Twelfth system of musical notation, marked with a measure number of 30.

IV

Finale
Allegretto

Thirteenth system of musical notation for the Finale section, with "mf staccato" markings.

Fourteenth system of musical notation, marked with a measure number of 10.

Fifteenth system of musical notation, continuing the Finale section.





OP. 33, NO. 6, IN D MAJOR

I

Vivace assai



20

30

40

50

60

40

50

60

100

110

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems, each with three staves (Soprano, Alto, and Bass). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. The first system covers measures 1 through 129, the second system covers measures 130 through 159, and the third system covers measures 160 through 189. The lyrics are written below the staves, with some words appearing in a larger, bold font for emphasis.

140

The Rose Tree

1. 150

II

The image displays a musical score for a piece titled "Andante" by Franz Liszt. The score is written for piano (p) and violin (f). It consists of three systems of staves. The first system shows the piano part on the left and the violin part on the right. The second system continues the music, and the third system includes a measure marked "10" and a section labeled "p dolce". The score is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), *sf* (sforzando), and *pp* (pianissimo). The tempo is indicated as "Andante" at the top left.

This page of musical notation for 'The Rose Tree' in G major consists of two staves, treble and bass. The music is written in 2/4 time. The treble staff contains the melody, which begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff provides a harmonic accompaniment, starting with a bass clef. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece is divided into measures by vertical bar lines, and the overall structure is typical of a short, simple folk song.

Musical score for Scherzo Allegro, measures 1-50. The score is written for piano (p) and features dynamic markings such as *p*, *f*, *mf*, and *ff*. The tempo is marked *Scherzo Allegro*. The score includes a section labeled *marcando* starting at measure 40.

III

Scherzo Allegro

Musical score for Scherzo Allegro, measures 10-50. The score is written for piano (p) and features dynamic markings such as *p*, *f*, *mf*, and *ff*. The tempo is marked *Scherzo Allegro*. The score includes a section labeled *marcando* starting at measure 40.

Musical score for Scherzo Allegro, measures 40-50. The score is written for piano (p) and features dynamic markings such as *p*, *f*, *mf*, and *ff*. The tempo is marked *Scherzo Allegro*. The score includes a section labeled *marcando* starting at measure 40.

Musical score for Scherzo Allegro, measures 20-50. The score is written for piano (p) and features dynamic markings such as *p*, *f*, *mf*, and *ff*. The tempo is marked *Scherzo Allegro*. The score includes a section labeled *marcando* starting at measure 40.

Finale Allegretto

IV

Musical score for Finale Allegretto, measures 1-10. The score is written for piano (p) and features dynamic markings such as *p*, *f*, *mf*, and *ff*. The tempo is marked *Finale Allegretto*. The score includes a section labeled *marcando* starting at measure 40.

Musical score for Finale Allegretto, measures 10-50. The score is written for piano (p) and features dynamic markings such as *p*, *f*, *mf*, and *ff*. The tempo is marked *Finale Allegretto*. The score includes a section labeled *marcando* starting at measure 40.

Measures 45-54. The system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music features complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *f*, *mf*, and *ff*. A measure number of 50 is indicated above the second staff.

Measures 55-64. The system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *p*, *mf*, and *f*. Measure numbers 70, 80, and 90 are indicated above the first staff.

Measures 65-74. The system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *mf* and *f*. Measure numbers 100 and 110 are indicated above the second staff.